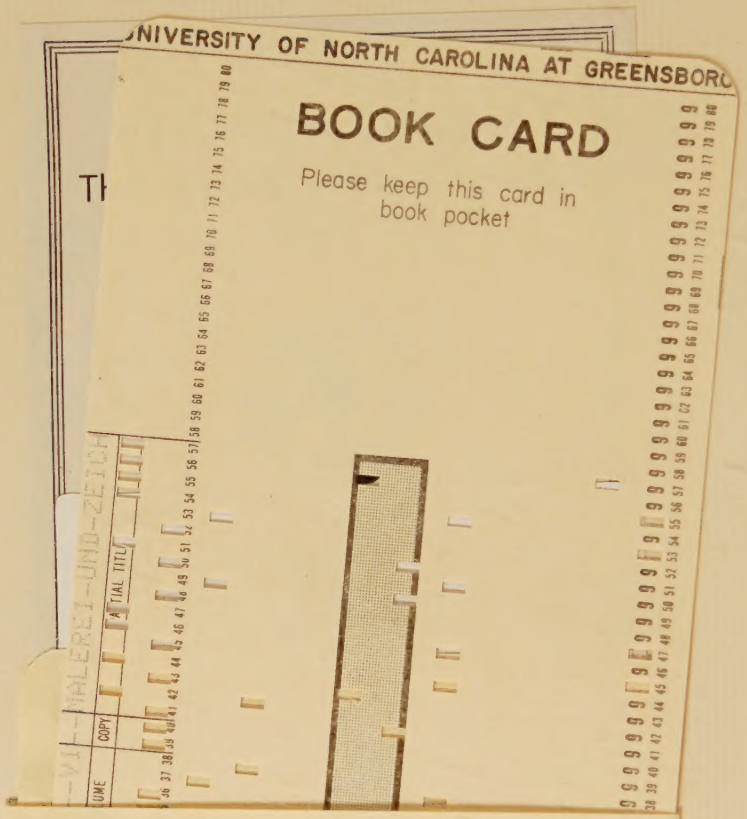
ERNST PFUHL

MALEREI UND ZEICHNUNG DER GRIECHEN

I BAND

Jackson Library -UNCG
ND110.P4 c.1 v.1 NGUU
Pfuhl / Malerei und Zeichnung der Griechen,
3 0510 0371626Y



University of North Carolina at
Greensboro, North Carolina 27412

Walter Clinton Jackson Library

3 vols.
28.00
cled
4

This book may be kept
FOURTEEN DAYS
A fine of 2 cents will be charged for each day
the book is kept overtime.

4 Jan 1946

RESERVE
Sep '53

RESERVE

SEP '62

RESERVE

SEP '66

RESERVE

SEP 1987

INTERLIBRARY LOAN

MALEREI UND ZEICHNUNG DER GRIECHEN

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/malereiundzeichn0001erns

MALEREI UND ZEICHNUNG DER GRIECHEN

VON

ERNST PFUHL

I. BAND

TEXT ERSTE HÄLFTE

MÜNCHEN / F. BRUCKMANN A.-G. / 1923

ND
110
P4
v.1

Made in Germany

ΞΕΝΙΟΝ

ΕΠΙ ΤΗΙ ΕΚΑΤΟΝΤΕΤΗΡΙΔΙ

ΤΗΣ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΕΩΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΕΚΔΙΔΟΜΕΝΟΝ

ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΙΣ ΚΑΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΙΣ ΕΡΑΝΟΙΣ

MEINER FRAU SOPHIA

ΤΟ ΓΕΝΟΣ ΡΟΥΣΟΠΟΥΛΟΥ

Ὦ ταὶ λιπαραὶ καὶ ἰοστέφανοι καὶ ἀοίδιμοι
Ἑλλάδος ἔρεισμα κλειναὶ Ἀθᾶναι
δαιμόνιον πτολίεθρον

Vorwort

DIES BUCH zu schreiben hatte ich beschlossen, bevor die Kunde von dem neuen Handbuch der Archäologie in meine stille Klause gedrungen war. Als mich dann *Heinrich Bulle* im Einverständnis mit *Friedrich Hauser* auf Grund meiner bereits veröffentlichten Vorarbeiten aufforderte, den gleichen Gegenstand im Handbuche darzustellen, übernahm ich diese Aufgabe nur zögernd aus *Hausers* Meisterhand; allein er ließ sich nicht bewegen, sie zu behalten und beharrte darauf, daß ich für ihn eintreten solle. Mein Bedenken, daß ich den engen Rahmen des Handbuches sprengen würde, bestätigte sich alsbald; aber anderen Mitarbeitern ging es nicht anders und es erschien damals nicht als Unglück, wenn das Handbuch zu einer kleinen Bibliothek anwuchs; bei *Bulle* fand ich vollstes Verständnis und rückhaltlose Förderung. Dann kam die Schicksalswende, und der eitle Wahn, daß die Menschheit sich seit den Tagen des Aischylos und Aristoteles höher entwickelt habe, zerstob trotz des Schwergewichtes der aufgehäuften Kulturgüter in alle Winde. Als das nahe Kampfesdröhnen schwieg, war mein Werk zu Dreivierteln vollendet, aber zugleich heimatlos geworden; es konnte im Handbuch keinen Platz mehr finden. *Bulle* hätte Grund gehabt, mir zu zürnen, daß ich ihm nicht den gewünschten kurzen Überblick geliefert habe; er tat es nicht und die Gesinnung, die er mir auch über den Abschied hinaus bewahrt und bewährt hat, verbindet mich ihm zu dauerndem Danke. Nicht minderen Dank schulde ich der Lehre und Anregung seiner Schriften, die mannigfach zerstreut und bisweilen selbst für den Fachmann kaum auffindbar, doch ein so einheitliches und klares Bild echten Hellenentumes geben; wenige Seiten von ihm wiegen oft genug schwerer als umfangreiche Abhandlungen anderer. Von seinem wohlerwogenen Handbuchplane stammen auch die äußeren Formen meiner Darstellung. Ich hätte sie auch dann, wenn ich früher aus dem Verbande des Handbuches ausgeschieden wäre, nicht geändert; nur hätte ich dann etwas weniger rein äußerliche Systematik walten lassen. Aber auch diese, für die ich allein verantwortlich bin, habe ich schließlich beibehalten, da sie ihre praktischen Vorzüge besitzt; sie hat mich nicht gehindert, in der Sache selbst nach *Julius Langes* Worte zu handeln: „Es kann nichts nützen, systematischer sein zu wollen, als die faktischen Bedingungen der Überlieferung es uns gestatten."

Diese Entstehungsgeschichte meines Buches durfte ich nicht verschweigen; dagegen widerstrebt es mir, mich nach verbreiteter Gewohnheit näher darüber auszulassen, warum ich es geschrieben, was ich erstrebt und was ich meiner Meinung nach erreicht und nicht erreicht habe. Vollends verzichte ich darauf, mich gegen mögliche Einwände, die ich selbst erwogen, aber zu leicht befunden habe, hier im voraus zu verteidigen oder gar meine ganze Stellung zur Wissenschaft zu erörtern und zu begründen. Mit alledem schiene mir der Verfasser viel zu sehr in den Vordergrund zu treten. Was zwischen ihm und seinem Werke vorgegangen ist, braucht die Öffentlichkeit nicht zu erfahren. Hier handelt es sich nicht um Archäologie, sondern um die griechische Malerei. Sie soll hier sprechen und ihr unvergängliches Leben bewähren; die Wissenschaft kann dazu nicht mehr tun, als über die Jahrtausende hinweg den Zugang zum künstlerischen Erlebnis zu bahnen. Von der großen Malerei tragen wir freilich nur noch Trümmer hinüber und allzuoft spüren wir nur noch ihren Geist, während uns ihre Gestalt verschleiert ist. Bei der Vasenmalerei brauchen wir dagegen kaum über verlorene Schöne zu klagen; in ihren besten Werken halten wir ein lebendiges Stück des reinen Frühlings unserer Menschheit in Händen. —

Wie große Schwierigkeiten unter den heutigen Verhältnissen dem Erscheinen dieses Buches im Wege standen, bedarf keines Wortes. Um ein Urteil über die Durchführbarkeit des Unternehmens zu gewinnen, wendete ich mich schon vor dem Abschlusse der Arbeit an den Bruckmannschen Verlag, der, wenn irgendeiner, geeignet schien, auch heute noch alles Nötige zu leisten. Ich habe dort das verständnisvollste Entgegenkommen gefunden

1033371

und die gemeinsame Arbeit mit Herrn Direktor *A. Vanselow* ist in der erfreulichsten, durch kein Mißverständnis getrübten Weise verlaufen. Ich möchte ihm und dem gesamten Verlag auch hier herzlich danken und aussprechen, wie hoch ich die im Kampfe mit den heutigen Verhältnissen großzügig durchgeführte Leistung einschätze.

Selbstverständlich kann auch das größte Verlagshaus ein derartiges Werk heutzutage nicht ohne einen sehr großen Zuschuß unternehmen. Ich mußte mich daher nach Hilfe umsehen. Gefunden habe ich sie da, wo die beiden Wurzeln dieses Buches liegen: in Deutschland und in Hellas. Wahrhaft rührend ist mir, daß aus meiner deutschen Heimat, wo ich es am wenigsten erwarten konnte, eine Gabe von überraschender Größe gekommen ist. Sie hat mir den Mut gegeben, den Druck beginnen zu lassen. Den Namen der ehrwürdigen Frau, der ich sie verdanke, darf ich nicht nennen, aber ich werde ihrer und derer, die daran beteiligt sind, stets mit freudiger Dankbarkeit gedenken. In Griechenland ist mir die Archäologische Gesellschaft zu Hilfe gekommen und ein Aufruf der Herren *M. Geroulanos, P. Kavvadias* und *V. Stais* ist aufs wärmste für mein Werk eingetreten. Ich darf daher hoffen, daß die Last, die ich vorläufig noch selber zu tragen habe, durch die in Aussicht stehende Unterstützung auf ein erträgliches Maaß beschränkt werden wird. Mein herzlicher Dank an alle Beteiligten ist unabhängig von dem schließlichen Erfolge, der sich unter den heutigen Verhältnissen zur Zeit des Druckes dieser Zeilen noch nicht übersehen läßt.

Weiteren herzlichen Dank schulde ich vielen, die mir bei der Arbeit in mannigfacher Weise geholfen haben, vor allem *Heinrich Bulle, Paul Herrmann,* meinem Freunde *Paul Jacobsthal, Georg Karo, Franz Studniczka, Robert Zahn* und den Münchener Fachgenossen. *Paul Wolters* hat mir im besonderen die Bücher und Bilder des Münchner Seminares, sowie die Aufnahmen der Akropolisvasen und der Kabirionfunde für meinen Tafelband zur Verfügung gestellt und meine Wünsche bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften befürwortet. Ihr habe ich für die Erlaubnis zur Benutzung unveröffentlichter Zeichnungen von *Reichhold* zu danken, desgleichen hierfür und für anderes *Ernst Buschor.* Die Hauptlast der Vermittlung der Tafelvorlagen hat *Carl Weickert* mit einer Bereitwilligkeit und Liebe zur Sache, für die ich ihm nicht genug danken kann, getragen. *Eduard Schmidt* hat uns dabei zuletzt noch mit dem Bilde seines Kännchens (Abb. 588), das ein anderes ersetzen mußte, ausgeholfen. *Johannes Sieveking* hat mir die Schätze seines schönen Museums auch aus der Ferne ebenso freigebig und hilfsbereit wie *Robert Zahn* die seinen zugänglich gemacht. Freilich hat die Ungunst der Zeiten auch hier mitgespielt; denn wie so viele andere, war mir auch die Münchner Sammlung gerade zu der Zeit, wo ich ihrer am meisten bedurft hätte, notgedrungen unzugänglich. Was dabei und auch in der Benutzung auswärtiger Bibliotheken versäumt werden mußte, ließ sich später nur in sehr geringem Umfange nachholen.

Die Reihe der Fachgenossen, denen ich noch zu danken habe, ist so lang, daß ich hier nur ihre Namen aufzählen kann; einige weitere sind im Texte genannt. *Walter Amelung, Julius Banko, J. D. Beazley, Margarete Bieber, Friedrich Wilhelm v. Bissing, Ludwig Curtius, Hans Dragendorff, Friedrich v. Duhn, Fritz Eichler, August Frickenhaus, G. B. Gordon, Charles H. Hawes, Joseph Clark Hoppin, Elisabeth Jastrow, K. Frijs Johansen, K. F. Kinch, Herbert Koch, Friedrich Koepp, Ernst Langlotz, Miß H. L. Lorimer, Gottfried v. Lücken, Eugen v. Mercklin, Valentin Müller, Hans Nachod, Ferdinand Noack, Rudolf Pagenstecher, Edmond Pottier, David M. Robinson,* dem ich die meisten Bilder aus Amerika verdanke, *Gerhart Rodenwaldt, Andreas Rumpf, C. W. Lunsingh Scheurleer,* den ich ja auch in dieser Reihe nennen darf, *Bernhard Schweitzer, Arthur Hamilton Smith, Valerios Stais, Hermann Thiersch, Oskar Waldhauer, H. B. Walters, Carl Watzinger, Gabriel Welter, Franz Winter.*

Wertvollen Rat bei der Vorbereitung der Herausgabe verdanke ich Herrn Architekten *E. La Roche-Heusler* und Herrn Verlagsbuchhändler *Dr. F. Kober* in Basel.

Meine Mutter und meine Frau haben sich in die Riesenarbeit der Abschrift meines Manuskriptes geteilt und die Stenographie meiner lieben Mutter hat mir die Bürde eines umfangreichen Schriftwechsels sehr erleichtert. Über die Entstehung des Verzeichnisses der Namen und Sachen, Inschriften und Literaturangaben ist dort näher berichtet; ich konnte es nicht selber machen, da meine Zeit während des Druckes durch das ungleich wichtigere Nachschlagen aller mir erreichbaren Zitate gänzlich ausgefüllt war.

Zu aufrichtigem Danke bin ich endlich der Basler Universitätsbibliothek, vor allem ihrem ausgezeichneten Leiter *Carl Christoph Bernoulli* und ihrem verehrten langjährigen Gönner *Jakob Wackernagel* verpflichtet.

Ferner drängt es mich, hier meiner alten Lehrer zu gedenken, meines unvergeßlichen Davoser Gymnasialdirektors *Heinrich Mühlhäusser* und meiner Berliner Universitätslehrer. Dies um so mehr, als nicht genug gewürdigt wird, welch unvergleichlich reiche Vertretung die Altertumswissenschaft in meiner Studienzeit, dem letzten Jahrfünfte des 19. Jahrhunderts, in Berlin besaß. Ich habe nur dort studiert, denn als ich nach Bonn gehen wollte, kam *Wilamowitz* und entzündete mir den Eros, der mich fesselte. Neben ihm stand noch in seiner letzten Kraft als edler Vertreter alter Humanistengeschlechter *Vahlen,* standen *Diels, Köhler, Hirschfeld* und eine Schar von Archäologen, wie sie wohl noch nie beisammen war. Mehr als die Hälfte sind schon dahingegangen: *Curtius,* dessen edle Begeisterung noch im hohen Alter jugendfrisch glühte; *Kekule,* dessen feines Kunstempfinden in vornehmer Geisteskultur wurzelte; *Graef,* der Künstler im Gelehrtengewande, der menschlich schrankenlos freigebige Freund seiner Schüler; *Puchstein,* dessen wissenschaftliche Wucht zugleich eine Lehre sittlichen Ernstes war; *Winnefeld,* der Mann der schlichten Treue in Wissenschaft und Leben; endlich mein eigentlichster Lehrer: *August Kalkmann.* Lange verkannt, hat er spät die volle Schätzung und die Wirkung in die Weite, die ihm gebührten, gefunden. Mir steht er vor Augen als der Typus des vom Ethos des 5. Jahrhunderts durchdrungenen edlen Hyperboreers. Was mir seine Lehre menschlich und wissenschaftlich war und ist, kann ich hier nicht sagen; ich empfinde sie als eine immer noch wachsende Macht. — Zu diesen Verewigten kommen die Überlebenden: *Winter,* dessen Vorlesung mich in die große Malerei der Griechen einführte, *Pernice, Koepp* und *Kern,* der die Brücke zur Philologie schlug. — Auch ein Dankeswort an *Emanuel Löwy* darf hier nicht fehlen; denn seine Gedanken sind in solchem Umfange Gemeingut der Wissenschaft geworden, daß sein Name viel zu selten genannt wird.

Endlich bedarf es eines Wortes über *Löschcke,* dessen Schüler die Verhältnisse mich nur mittelbar werden ließen; denn ich gerate oft in Gegensatz zu den mannigfachen Weiterbildungen seiner mündlich verbreiteten Lehre — viel öfter als zu seinen eigenen Schriften. Für ihn gilt das Wort, das einst *Friedrich Leo* sprach, als leicht zu erhebende Einwände gegen seine wissenschaftliche Art geäußert wurden: „*Löschcke* folgt seinem Genius". Diesen Genius habe auch ich, nicht nur in kurzer persönlicher Berührung, stark empfunden und verehre ihn dankbar; aber es wäre wahrlich nicht in seinem Sinne, wenn ich ihm — und womöglich nicht einmal seiner wahren Meinung — auch das Opfer des Intellektes bringen wollte.

Eine unmittelbare Vertrautheit mit dem Gegenstande, wie sie nur die Ausgrabung zu geben vermag, verdanke ich *Friedrich Hiller von Gärtringen,* dem Erwecker Alt-Theras. Seine selbstverleugnende Ausdauer war mir auch oft genug im Verlaufe der zehnjährigen Arbeit ein stärkendes Vorbild.

Zu danken habe ich auch meinen Schülern, die mich an ihrer Jugend teilnehmen lassen. Mit Wehmut gedenke ich der Allzuvielen, die nicht mehr sind: der Deutschen, die in heldenmütigem Kampfe für die Heimat gefallen sind, und des unvergeßlichen Schweizer Freundespaares *Karl Trüdinger* und *Theophil Klee.* —

Um einige Sondergebiete mehr zu fördern als mir selber möglich war, hoffte ich, die Mitarbeit mehrerer Fachgenossen zu gewinnen. Zu einer festen Verabredung kam es jedoch nur in einem Fall und auch diese fiel dahin, als der Druck bereits weit fortgeschritten war. Dies ist nicht ohne Einfluß auf die Darstellung und die Anordnung der Tafeln geblieben; ich muß es daher erwähnen. Schuld daran sind die Verhältnisse, nicht *Carl Watzinger,* der sich bei so manchem Werk als rascher und pünktlicher Mitarbeiter bewährt hat. Ich hatte gehofft, von ihm eine eingehende Darstellung der unteritalischen Vasenmalerei als örtlicher Sondererscheinung zu erhalten und ihm dadurch zugleich Gelegenheit zu geben, die Früchte seiner jahrzehntelangen Studien trotz der heutigen Schwierigkeiten in nicht allzu knapper Form darzubieten. Allein die gleichen Gründe, die mich dazu veranlaßten, meine eigene Behandlung dieses Gebietes aufs äußerste zu beschränken und nur seine allgemeinsten Züge dem Gesamtbilde meiner Darstellung einzufügen, haben auch ihn schließlich trotz allen guten Willens gehemmt. Die neueren Forschungen haben nicht ins Freie, sondern eher noch tiefer in das Gestrüpp mannigfacher Fragen hineingeführt; es bedarf noch allzu-

vieler Voruntersuchungen, ehe eine auch nur als Anhang zu meinem Werke passende Gesamtdarstellung möglich scheint. Diese Schwierigkeit hatte mir *Watzinger* niemals verhehlt und ich verstehe daher seinen Verzicht, so sehr ich ihn bedaure, vollkommen.

Zum Schluß bitte ich die Fachgenossen, mich auf Versehen freundlichst hinzuweisen. Ich bemerke dazu, daß mir manches wichtige Werk und manche bedeutende Zeitschrift gar nicht oder nur gelegentlich und daher durchaus unzureichend zugänglich war. Anderes wurde mir allzu spät bekannt und auch die Neuerscheinungen des Jahres 1920 konnten nur noch unvollständig, die von 1921 nur ganz ausnahmsweise berücksichtigt werden. In der Korrektur ließ sich dies und manches andere der unverhältnismäßig hohen Kosten wegen nicht mehr nachholen. Ich nenne deshalb hier zwei Werke, die ich oft angeführt haben würde: *Margarete Biebers* Denkmäler zum Theaterwesen des Altertums und *Adolphe Reinachs* Recueil Milliet, die erläuterte Ausgabe der Schriftquellen zur Malerei, der leider die rechte philologische Grundlage fehlt. Besonders bedauerlich ist mir, daß die neue Lieferung der Griechischen Vasenmalerei von *Buschor* und *Zahn* für mich zu spät kam. Der Fülle des dort Gebotenen hätte ich nur in umfänglichen Nachträgen einigermaßen gerecht werden können; auf solche, die allzuleicht in die Weite geführt hätten und ja auch gleich nach dem Erscheinen schon wieder unvollständig gewesen wären, mußte ich verzichten; in zwei Fällen von besonderer Bedeutung wird jedoch in den Berichtigungen auf die neue Belehrung hingewiesen.

Die Beschriftung der Tafeln mußte möglichst knapp gehalten werden; ich habe sie daher auf die nötigsten kunstgeschichtlichen Angaben beschränkt. Weitere Auskunft ist mit Hilfe der Paragraphenzahlen auf den Tafeln und der Abbildungszahlen am Rande des Textes leicht zu finden; deshalb habe ich auch auf ein umfängliches Verzeichnis der Abbildungen verzichtet.

Basel, Mai 1922. E. P.

Vorbemerkung für arbeitende Leser

Um die Benutzung des Buches in lückenhaften Bibliotheken und im Unterrichte zu erleichtern, sind oft zwei, bisweilen auch mehr Abbildungen des gleichen Werkes angegeben; darin noch weiter zu gehen gestattete der Raum nicht. Solche Doppelzitate sind fast immer durch Klammern gekennzeichnet; die seltenen Ausnahmen sind durch besondere Umstände bedingt; dabei spielt auch die Unvollständigkeit mancher Abbildungen, die nicht immer eigens bemerkt werden konnte, mit.

Nach den gleichen Grundsätzen ist selbstverständlich auch bei der Nennung meiner eigenen Abbildungen verfahren, doch verhinderte der Vorgang der Herstellung des Buches, der unter dem mannigfachen Drucke der heutigen Verhältnisse stand, die vollständige Durchführung; sie wäre nur mit großen Korrekturkosten möglich gewesen. Infolgedessen ist in manchen Literaturabschnitten das Verhältnis der Text- und Randzitate einigermaßen ungleichmäßig geworden, so zumal beim strengen rotfigurigen Stile.

Die Randzitate haben in den Literaturabschnitten einen doppelten Zweck: Erstens sollen sie die Auffindung der Literaturnachweise zu den eigenen Abbildungen erleichtern; dies gilt in der Regel für den Beginn der Literaturabschnitte (Hauptausnahme: die systematische Behandlung des strengen rotfigurigen Stiles, §§ 376—426); zweitens sollen sie die Nennung fremder und eigener Abbildungen im Text ergänzen und die Literaturabschnitte auch ohne fortwährende Vergleichung der zugehörigen Darstellung möglichst weitgehend benutzbar machen. Im ersten Falle sind die eigenen Abbildungen daher in der Regel sowohl im Text wie am Rande genannt; im zweiten wären Randzitate gar nicht nötig gewesen, wenn alle eigenen Abbildungsnummern noch in den Text hätten eingefügt werden können. Daß dies nicht anging, hat nicht nur einige Ungleichmäßigkeit, sondern auch einen praktischen Übelstand zur Folge. Es ist an solchen Stellen nicht, wie sonst überall, auf den ersten Blick klar, ob die eigenen Abbildungen Wiederholungen anderer, im Text genannter, oder ob sie Ergänzungen zu solchen sind; und da, wo sich die Zitate fremder Abbildungen oder die

Nummern der Werke eines Meisters drängen, sind die Einzelbeziehungen zwischen ihnen und den Abbildungsnummern am Rande vollends nicht ohne weiteres ersichtlich. Dem konnte auch durch entsprechende Reihenfolge der Nummern und durch verschiedene Interpunktion in den Randzitaten nicht vollkommen abgeholfen werden. Ich hoffe jedoch, daß dieser Mangel theoretisch größer als praktisch ist; denn wer nur liest, schlägt doch nicht alles einzeln nach, wer aber selbständig arbeitet, wird die Nummern jeweils bald im Kopf haben.

Von fremden Abbildungen sind am Rande nur die der drei grundlegenden Tafelwerke genannt: *Furtwängler-Reichhold-Hausers* Griechische Vasenmalerei, *Hartwigs* Meisterschalen und *Herrmanns* Denkmäler der Malerei. Hier ließ sich das Verhältnis zu den eigenen Abbildungen — Ergänzung oder Wiederholung — nicht wie sonst durch entsprechende Einklammerung ausdrücken; da sie sich nicht folgerichtig hätte durchführen lassen, habe ich lieber ganz davon abgesehen — dies um so mehr, als der Text das Verhältnis in der Regel verraten, dem Leser also unnützes Nachschlagen ersparen wird. Oft sind fremde Abbildungen nur zu Anfang eines Abschnittes genannt, weiterhin nur die eigenen, sofern nicht Größe oder Art der fremden Anlaß zu ihrer Nennung gab.

Im allgemeinen ist zu den Literaturnachweisen folgendes zu bemerken: Alle mir während der Korrektur zugänglichen Zitate habe ich selbst nachgeschlagen; unter diesen, d. h. bei weitem den meisten, werden also nicht mehr viele falsche sein; freilich können sich auch beim besten Satze noch nach der letzten Korrektur unauffällige Fehler einschleichen (so in der Abschnittsüberschrift von S. 289: Übergangsmeister). Am wenigsten gutsagen kann ich natürlich für diejenigen Zitate, die ich ohne jede Prüfung von anderen übernehmen mußte, so z. B. alle aus *Micalis* Werken. Bei den eigenen Paragraphen- und Abbildungszahlen lagen im Verlaufe der Herstellung des Buches mancherlei Fehlerquellen, denen sich zumal im ersten Bande nicht so leicht begegnen ließ wie bei den Literaturangaben. Es sind daher in den Paragraphenzitaten des ersten Bandes einige Fehler bis in den Reindruck gelangt; sie sind in der Liste der Berichtigungen aufgezählt. Man wird gut tun, sie handschriftlich im Texte selbst richtigzustellen; ich bitte die Benutzer von Bibliotheksexemplaren, die Beamten darauf aufmerksam zu machen. Bei den Zitaten der eigenen Abbildungen hoffe ich der den dreistelligen Zahlen eigenen Neigung zum Reigentanz im wesentlichen Herr geworden zu sein.

Das notgedrungene Fehlen umfangreicher Literatur- und Ortsverzeichnisse, wie sie *Beazley* und *Hoppin* gegeben haben, wird bei meinem ganz andersartigen Buch hoffentlich nicht allzuschwer empfunden werden.

Berichtigungen

Im Reindruck konnte ich nur noch die Ausführung der letzten Korrekturen selber prüfen; ihn nochmals genau zu lesen oder gar zu vergleichen, war mir nicht möglich. Vgl. die obige Bemerkung zu S. 289.

Von den eigenen Paragraphenzitaten sind folgende zu ändern:

S. 43 Schlußzeile des ersten Absatzes: §§ 998 f., 1003.
S. 46 Zeile 11 des Abschnittes Gefäßnamen: §§ 32 ff.
S. 52 Zeile 7 des zweiten Absatzes: §§ 786 f.
S. 92 Zeile 7 von unten: § 144.
S. 121 Kleindruck Zeile 7 von unten: § 375 Ende.
S. 262 Zeile 7 des zweiten Absatzes: § 308.
S. 283 Schluß des ersten Absatzes: §§ 298 ff.
S. 306 Schluß des Abschnittes Askos: § 318.
S. 312 Zeile 8 des zweiten Absatzes: §§ 284, 294.
S. 317 Zeile 10: §§ 262, 267.
S. 317 Zeile 13 von unten des mittleren Absatzes: §§ 358 f.
S. 318 Zeile 1: § 323.
S. 326 Zeile 3 von unten des ersten Absatzes: § 342.
S. 327 Zeile 4 des Abschnittes Iliupersis: § 264.
S. 329 Zeile 4 des letzten Absatzes: §§ 286 f.
S. 333 Schluß des Kleindruckes: §§ 433f.
S. 408 Schluß des Abschnittes Pyxis: § 433.
S. 411 Zeile 2: § 359.
S. 416 Schluß des unteren Kleindruckes: § 443.
S. 428 Zeile 7 Mitte: § 299.
S. 447 Mitte der vorletzten Zeile des Kleindruckes: §§ 524, 526.

Sonstiges:

S. 95 Zeile 10 von unten: *ποικίλα*.
S. 249 Zeile 21 von unten statt Grabe: Kenotaph.
S. 320 Zeile 12 von unten ist zu streichen: Abb. 224.
S. 322 fehlt neben Zeile 5 des § 337 das Randzitat: Abb. 292.
S. 328 Argonautika: Verjüngung des Iason oder Aison.
S. 332 fehlt neben Zeile 6 das Randzitat: Abb. 694.
S. 430 § 460: ein weiteres Alabastron des Pasiades aus Delphi wird im Bull. hell. veröffentlicht werden.
S. 443 fehlt neben Zeile 14 des § 474 das Randzitat: Abb. 381.
S. 494 Zeile 4 f. des § 533 und S. 500 siebtletzte Zeile des § 539: Daß in Kreta außer der erwähnten Grabstele, Mon. Piot XX 21, noch weitere von gleicher Art, spinnende Frauen und Krieger, gefunden sind, entnehme ich erst nachträglich aus *Karo* RE s. v. Kreta § 37; denn die Memorie dell'Instituto Lombardo sind mir unzugänglich (1910 Tf. 4 f., 1912 Tf. 6 f.)
S. 512 Zeile 12 und S. 549 Zeile 13, Talaos: die Echtheit der Signatur bezweifelt *Beazley* Burlington Magazine 1921, 233.
S. 570 Zeile 2: des Helena-Eies.
S. 577 letzte Zeile: die auf Grund der schlechten alten Abbildung geäußerte Vermutung, daß die Gesichter von Odysseus und Eumaios vielleicht ergänzt seien, fällt angesichts der neuen Tafel 142 der Griechischen Vasenmalerei natürlich dahin.
S. 578 § 623: Zur unteritalischen Vasenmalerei sind jetzt die wichtigen Ausführungen von *Buschor* und *Zahn* Griechische Vasenmalerei III 160 ff. zu vergleichen.
S. 580 Zeile 18: Grabmal des Dexileos.
S. 590 Zeile 13 f. des mittleren Absatzes: .... mit Ariadne, Paidia und Himeros gelagerten .... (*Robert* Hermeneutik 65 spricht, als ob nur eine Frauengestalt vorhanden sei; sie sind ihm offenbar versehentlich verschmolzen).
S. 598 Mitte: den Teiresiaskopf auf dem unteritalischen Krater Abb. 797 hält *Wolters* für gefälscht — eine auch in der Abbildung einleuchtende Beobachtung am Original. Darauf beruht seine Vermutung, es könne der rasende Aias gemeint sein (*Springer* Handbuch I[10] 371 Abb. 686).
S. 607 § 656 Zeile 1: Kernwort.
S. 612 Zeile 7: Malgrund.
S. 620 § 670 und S. 676 § 736, Apollodoros: Die Annahme eines vollgültigen, auf den Raum übergreifenden Schlagschattens ist angesichts der neuen Abbildung Griechische Vasenmalerei Tf. 142 schon für die Frühzeit des Apollodoros gesichert. Das Vasenbild des Telemach am Webstuhle der Penelope zeigt den Schlagschatten zum erstenmal in breiter Fläche, und zwar schon in einer gewissen malerischen Abstufung — natürlich nicht um seiner selbst willen, sondern um das Profil des Telemach von der hellen Fläche des Gewebes abzuheben. Der Fortschritt gegenüber dem alten, halb aus dem Tiefenschatten, halb aus dem rein technischen Bedürfnis stammenden Begleitstreifen des Umrisses in der frühklassischen Vasenmalerei ist gewaltig: dort sehen wir die ersten Schritte auf dem Wege zu einer Malerei in unserem, durch

die Tat des Apollodoros bestimmten Sinn, hier verrät uns selbst das sonst rein zeichnerische Vasenbild, daß die Entwicklung auf der Schwelle zur wirklichen Malerei stand.

S. 624, 1. *Rodenwaldts* Beobachtung der Schiffe im Hintergrunde des Briseisbildes Abb. 655 ist zu wichtig, als daß die oben allein noch möglichen kurzen Hinweise genügen könnten; denn vielleicht verrät sich hier ein größerer Zusammenhang. Jene eigentümliche Darstellung der Meeresfläche, die einen bis zum oberen Bildrande reichenden Hintergrund für geschlossene Gestaltengruppen in gewöhnlicher Ansicht abgibt, also von einem anderen, sehr hohen Augenpunkte gesehen scheint, wurde schon bei der Anadyomene des Apelles herangezogen (§§ 808, 869). Jetzt erhebt sich die Frage, ob ihre halb altertümliche Idealität weitere Geltung gehabt und sich allmählich der Erscheinung angenähert hat. Daneben konnte auch die reine Form noch nachleben. Bei dem Briseisbild ist der klare Himmel unverkennbar von dem mit weißen Strichen auf der graugrünblauen Fläche angedeuteten Meere geschieden; wir haben also eine Horizontlinie wie bei dem Andromedabilde, das dem Nikias zugeschrieben wird (Abb. 647). Diese Übereinstimmung in zwei Gemälden, die offenbar besonders sorgfältige Kopien berühmter Vorbilder sind, ist schwerlich zufällig; denn den pompejanischen Malern war ja auch jene strenge Form ohne sichtbaren Horizont nicht unerhört. Für die Annahme, daß es sich bei dem Briseisbild nicht um eine Interpolation handelt, läßt sich auch die kaum zweifelhafte Analogie des Paralosbildes von Protogenes anführen. Die Wirkung ist gewiß nicht erscheinungsgemäß, doch finde ich sie nicht so hart wie *Rodenwaldt*; denn die Gestaltenkomposition ist von einem entschieden höheren Augenpunkte gesehen als im Alexandermosaik. Dort wäre ein solcher Fernblick unmöglich, hier ist er trotz der Verschiebung des Augenpunktes nicht unglaubhaft. Die künstlerische Freiheit der idealen Raumandeutung wird damals, vor der Ausbildung der hellenistischen Landschaftsmalerei, ohne jeden Anstoß hingenommen worden sein. Im einzelnen ist die Überschneidung geschickt verwendet; sie wirkt nicht nur räumlich, sondern verklammert auch die perspektivisch verschiedenen Bildteile. *Rodenwaldts* Bemerkung über das jenseitige Ufer beruht auf einem Versehen.

S. 678 Zeile 20: *εὑρέιης*.

S. 683 Zeile 14: Dazu kommt, daß ....

S. 715 § 780 Zeile 6: Onchestos.

S. 719 § 783: vgl. den obigen Nachtrag zu S. 578, vor allem *Zahns* Behandlung des Asteas und seines Kreises, Griechische Vasenmalerei III 178ff.

S. 786, 1: vgl. die obige Berichtigung zu S. 624, 1.

S. 788 Zeile 7 von unten des § 865: Dies ist der ...

S. 831 Zeile 13 von unten: Lucillus.

S. 862 Ende des mittleren Absatzes ist zu streichen: einer Truthenne oder

S. 897 zu Abb. 722a: die Verfärbung der ganzen Wand in einem grade die Abendröte des Bildes einschließenden Streifen hat *Wolters* beobachtet.

Zu den kampanischen Bildern und Mosaiken bedarf es hier noch einiger Bemerkungen und Berichtigungen, da es mir leider erst nach dem Abschluß des Druckes möglich war, Neapel und Pompei nach langen Jahren wiederzusehen. Ich muß mich dabei auf das dringendste beschränken und kann auch dies nur in Eile vor der Weiterreise geben.

Mit Bedauern sehe ich, daß ich den Beschreibungen der Farben noch lange nicht genug mißtraut habe; die Kataloge, und nicht nur sie, vernachlässigen aber den künstlerischen Tatbestand bei der Koloristik noch viel mehr als sonst und messen die malerische Freiheit und Idealität mit dem falschen Maaßstab äußerlicher Gegenständlichkeit; dazu kommen viele Sehfehler, nicht nur gegenüber den feineren Tönen.

Ganz im großen gesehen, erscheint die griechische Koloristik vom 4. Jahrh. bis in die Kaiserzeit dem Nordländer als eine Einheit: die lichte Farbenherrlichkeit einer schöneren Welt, der er fremd gegenübersteht, eine Farben- und Tonfülle, wie sie Homer in den Beiworten des Meeres offenbart, wie sie ein halbbewölkter Sonnenuntergang in der leichten, meererfrischten Sommerhitze Kampaniens in raschem Wechsel aller Töne vor Augen zaubert. In der Natur wie in der Kunst ist es die Helle und Klarheit des südlichen Lichtes, die eine unendliche Fülle der Töne erzeugt und in ihren feinen Abstufungen auch scheinbar widerstreitende Farben harmonisch abstimmt, die den Duft nicht zum Dunst werden und auch seine Schleier farbig leuchten läßt. So steht am Himmel helles Wolkenlila neben Resedagrün, Wolkenorange neben Blaugrün, wandelt sich die Himmelsfarbe von strahlend lichtem Blau in Blaugrün, Reseda, Gelbgrün, Blaßgelb, Orange und diese Farben steigert der Gegensatz der überraschend mannigfaltigen grauen Wolkentöne — eine Tonfülle, die das Grau selbst in dem so wenig malerischen dritten Stile zeigt. Am Himmel treten schon früh, noch bei voller Helligkeit, silberne Töne hinzu und silbern schimmern auch in den Bildern viele Farben.

Der alte Dreiklang des Alexandersarkophages, Gelb, Hellblau und Violett, geht durch alle drei Stile der Wandmalerei; nur ist das Violett sehr oft zum Lila aufgehellt, viel öfter als die Beschreibungen vermuten lassen, und statt des in der Wandmalerei sehr seltenen starken Rot des Sarkophages herrschen gedämpfte Rottöne: neben Orange und Rotbraun zumal ein edles Weinrot, das sich zeigt, wenn dunkler Südwein mit Wasser verdünnt wird; solche Gewänder haben oft silbergraue oder blaugraue Ränder. Rosa, das zu oft genannt wird, ist dagegen äußerst selten; im Naiskosbilde des siegreichen Schauspielers aus Herculaneum ist es aus Lila aufgehellt. Eine große Rolle spielt das Grün, aber kaum je ein reines, ungemischtes Grün; auch in starken Tönen hat es

meist einen bläulichen Stich (wie in Pagasai) und sehr viel häufiger sind die zarten Töne, von Reseda zu lichtem, schimmerndem Blaugrün. Dunkles Russischgrün ist selten, Olivgrün, zumal im Schatten, häufiger.

Diese Farbangaben treffen mehr auf die Palette als auf die Bilder zu und tun selbst den klassizistischen Gestalten des dritten Stiles noch unrecht; denn auch in diesen verrät wenigstens die Abstufung der Töne das Erbe einer hoch und fein entwickelten Malerei, das sich in nebensächlichen Bildern und Gestalten ja auch in diesem Stil in der vollen Freiheit des malerischen Farbenspieles zeigt. Eben dieses, das πλῆθος τῶν μιγμάτων, die versicolora, ein duftiges Durcheinander der Töne, macht erst den malerischen Reiz der Bilder aus. Statt weiterer Worte darüber wird ein Hinweis auf das Fließen und Wogen der Farben und Töne in dem besten Bilde des Achill auf Skyros genügen (Abb. 651). Dieses Bild zeigt auch eindringlich ein Weiteres, das nicht minder wichtig ist als die Erkenntnis der Bedeutung des Lichtes für die Koloristik der Alten: die Idealität ihrer Koloristik. Sie ist nicht geringer als die in Form und Komposition bewährte Idealität. Viel zu oft wird von dekorativer Koloristik gesprochen — zu oft selbst da, wo die gleiche Farbigkeit Wand und Bilder umfaßt. Je bedeutender die Malerei, desto häufiger ist die dekorative Wirkung nur eine Nebenerscheinung, sei es auch eine gewollte; ein ideales Farbenspiel, wie es Platons Künstlerphantasie vor Augen stand, war für den Künstler die Hauptsache. Angeregt ist es von der Natur, aber von ihr — echt griechisch — auf Menschen und Dinge übertragen; gerade in der Landschaftsmalerei erhebt sich nur selten ein Bild auf diese Höhe (so die farbenduftige Landschaft Neapel 9472, der das Galateabild 8886 sehr nahe steht).

In diesem Zusammenhange bedarf es auch eines Wortes über das zwiespältige Verhältnis von Bild und Wand: Anziehung und Abstoßung. Sie pflegen sich zu durchkreuzen, doch überwiegt bald die eine, bald die andere. Im vierten Stile des Vettierhauses finden wir noch ebenso wie im strengen zweiten Stil der Villen von Boscoreale und Item glühendes Zinnoberrot als Grund für malerisch fein abgetönte Gestalten und Bilder. Man hat zumal in Villa Item die künstlerische Absicht völlig verkannt, wenn man die Koloristik der Bilder selbst dagegen schwach und wenig sprechend fand. Sie ist grundsätzlich nicht anders als sonst, nur von monumentaler Einfachheit des Vortrages. Auf dem glühenden Grunde gibt sie den Bildern aber einen Zug von scheinhafter Unwirklichkeit, der jeden Eindruck eines lebenden Bildes aufhebt; was uns auf den ersten Blick befremdet, ist künstlerische Weisheit. Anders, aber im großen doch nicht grundsätzlich verschieden, ist die Wirkung malerisch vollendeter kleiner Bilder auf schwarzem Grunde (vgl. *Herrmanns* Farbendrucke nach Bildern aus dem gleichen Raum des Vettierhauses).

Dies ist das eine. Das andere ist die Häufigkeit zart gestimmter Bildertöne in der Wandarchitektur. Sie fehlen selbst unter den reinen Farben der Hauptwandflächen nicht ganz; in den Phantasiebauten der luftigen Durchblicke und des Oberteiles der Wand sind sie vollends verbreitet, sogar im dritten Stile (Spurius Mesor); für den vierten Stil sei nur an die Häuser der Vettier und der Dioskuren erinnert. Selbst im dritten Stile läßt sich nicht leicht von dekorativer Bedingtheit der Bildfarben sprechen. So könnte man das ganz seltene leuchtende Rot im Hause des Lucretius Fronto daraus herleiten. Aber die parataktische Buntheit des Ares-Aphrodite-Bildes dort ist doch auch unabhängig davon denkbar — man vergleiche etwa die Dienerin rechts neben der Iphigenie aus dem Jucundushaus — und der Alexandersarkophag zeigt das starke Rot ohne wesentliche Beziehung zu den Farben seiner Architektur. Im Frontohaus hat übrigens auch ein Maler vierten Stiles sich von den älteren Bildern beeinflussen lassen (Tod des Neoptolemos).

Diese wenigen Bausteine zu einem System der Koloristik (nur einem Teile dieses Systemes!) müssen hier genügen. Dagegen bedarf es noch eines Wortes über Licht und Schatten. Im Text ist ausgeführt, daß die Alten nicht über Ansätze zu dem, was uns seit dem 17. Jahrhundert geläufig ist, hinausgegangen sind. Es ist nun sehr bezeichnend, daß solche Ansätze gerade in skizzenhaft impressionistischen Bildern am weitesten gehen und daß es sich nur um die einfachsten und größten Gegensätze handelt: ganz Belichtetes steht vor ganz Beschattetem, wie etwa im kleinen bei den beiden Hunden in dem großen Bilde zweiten Stiles von Meleager und Atalante. Ein Hauptbeispiel ist das kleine Bild des sitzenden Dionysos, den eine von mehreren Nymphen kränzt (so ist die Darstellung wohl aufzufassen), Neapel 9127, zugleich eine freie Farbenphantasie. Bei den beiden Bildern der Isismesse verändert die Dämmerung die Bedingungen, bei dem berühmten trojanischen Pferde kommt noch eine Andeutung strichweisen Mondlichtes (mehr ist es nicht) hinzu. Die Bedeutung des kräftigen Nebeneinanders von Licht und Schatten in der Landschaftsmalerei bedarf kaum der Hervorhebung; es gipfelt in der Architekturlandschaft. Auch hier wird alles durch das helle Licht des Südens und durch die ideale Abklärung der künstlerischen Gestaltung bestimmt.

Im einzelnen ist folgendes zu berichtigen:

§ 680, Andromeda, Io. Niobe: s. u. bei §§ 824, 860.

§ 681, Alexandermosaik: s. u. bei § 835.

§ 824, Andromeda Abb. 647: ihr Mantelsaum ist licht blaugrün mit weißlichem Ton, der des Perseus dunkel silbergrau; sein Mantel hat zwar einen Stich ins Violette, ist aber eher weinrot; sein Körper und der Schatten hinter Andromeda sind lila braunrot bezw. braunlila. Das Meer und das Untier sind grünblau; das Blut ist sehr wenig sichtbar.

Ebenda, Io Abb. 646: keins der Gewänder zeigt ein wirkliches Rot; es liegen nur verschiedene Töne von Lila vor; die tiefsten mögen einmal violett gewesen sein.

§ 832, Alexandermosaik: Der Perserkopf dicht hinter Alexander hebt sich nicht von dessen Ärmel, sondern von dem lehmgrauen Hals des Pferdes ab, dessen Ohr oberhalb erscheint; auch die

Mähne ist deutlich. Der Perser steht also doch nicht vor, sondern hinter Alexander und wird denn auch von dessen Lanzenschaft überschnitten. Eine allgemeine nähere Untersuchung und Vergleichung der *Winterschen* Tafel war mir nicht möglich.

§ 835, Alexandermosaik: Die Farbwirkung ist viel feintoniger, einheitlicher, leichter und lichter als auf den Farbtafeln; bei der von *Springer-Michaelis-Wolters* drängt sich das Gelb zu sehr vor. *Winters* Burgunderrot an Alexanders Chiton scheint richtig ergänzt.

§ 860, Marmorbild der Niobe: Das Lilaviolett ist in *Roberts* Tafel viel zu schiefergrau. Von dem roten Fleck rechts oben sah ich nichts.

§ 862, Naiskosbilder von Herculaneum: Vgl. die Bruchstücke Neapel 9816 und 9141; ferner steht 9036.

§ 867, Theseus und Minotauros: Zu dem Mosaik der Tötung sind die vier Mosaike mit dem Pankration — man kann es kaum anders nennen — zu vergleichen, drei in Neapel, eins in der Casa del Laberinto.

§ 869, Iphigenienopfer: Es liegt kein eigentliches Violett vor, sondern ein bis ins Bräunliche abgestuftes Lila.

§ 892, Rüstung des Tropaion (Attalos?): Die Farbangaben in der Literatur führen vollständig irre; der äußerst flotten Malerei entspricht ein weitgehend ideales koloristisches Spiel, von dem sich oft nicht sagen läßt, was Lokalfarbe, was Licht, was Schatten „bedeutet". Ich verzichte auf eine Beschreibung und bemerke nur, daß der Mantel der Nike graublaugrün ist; ein wirkliches Blau ist nicht vorhanden. Zur Not ließe sich von einem allgemeinen Dreiklange von Gelb, Graugrünlich und Rot in mannigfachen Tönen und mit viel hellem Licht und rötlichen Schatten reden.

§§ 899 ff., Iphigenie in Tauris: In den neuen Ausgrabungen an der Strada dell' Abbondanza ist ein weiteres Bild vom Typus des Kitharistenhauses gefunden. Die mittelmäßige Malerei vierten Stiles zeigt die Gestalten in der Architektur der Wand verteilt: In der Mitte über der Treppe des „Bühnenpalastes" Iphigenie zwischen zwei Dienerinnen, rechts die Freunde, links Thoas, den Iphigenie anblickt; denn die Seitengruppen sind vertauscht. Thoas' Kopf hebt sich von dem Schilde seines Leibwächters ab; Pylades blickt zu Boden. Alles ist stark banalisiert.

§§ 908 ff.: Einer der geringsten pompeianischen Maler vierten Stiles hat sich gedrungen gefühlt, uns seinen Namen zu überliefern: Lucius pinxit steht weiß auf der roten Fläche eines gemauerten Triclinums in den neuen Ausgrabungen und bezieht sich offenbar auf den ganzen Raum. An der Rückwand sind zwei rohe Bilder gemalt: rechts Pyramos und Thisbe, links, wenn ich mich recht erinnere, Narkissos.

§ 915 Abb. 675, Endymion: Selenes nackter Oberkörper leuchtet gelblich aus dem schwarzvioletten Mantel wie der halb verschleierte Mond aus dunklem Gewölk: ein koloristisches Beispiel des landschaftlichen Anthropomorphismus.

§ 938, Malerin: Was *Helbig* bei dem Knaben, der das Bild hält, für einen Erosflügel ansah, ist ein Stück des Mantels.

§ 946, Taubenmosaike: Das pompeianische Mosaik zeigt den Schatten der trinkenden Taube unter ihrem Kopf auf dem Wasser und oberhalb auf der Beckenwand in recht derber, wenig malerischer Weise. Vgl. den Schatten des Telemach Gr. Vm. Tf. 142! — *Kellers* Farbtafel des Papageienmosaikes mit Taube und Luchs ist zu bunt.

§ 949, Mosaikbild von Löwe und Panther: Meine Frau bemerkt, daß der Schwanz des Panthers den Umriß einer Hinterpranke zeigt; wieder ein Hinweis auf die Beschädigung des Vorbildes.

§§ 963 f., Farben der Wandgemälde in den Villen von Boscoreale und Item (vgl. die obigen Bemerkungen): Der Wandgrund ist auch in Boscoreale nicht „rosa", sondern glühend zinnoberrot (so auch der Ringstein an der Hand des Greises). Die Querstreifen auf den Säulen sind nicht lila, sondern dunkelgrauviolett. — Villa Item: Die zinnoberroten Wandfelder werden von blaugrünen Streifen umrahmt; die Eierstäbe zwischen diesen und den dunkelvioletten „Pfeilern" sind goldgelb; die Deckplatte des Wandsockels ist reseda- bis blaugrün und leitet zu der Koloristik der Gestalten über. Im Bild erscheint das Resedagrün in großen Flächen bei den beiden Mädchen hinter der Knienden mit dem Liknon; im Schatten nähert es sich dem Russischgrün. Gelb in zwei Haupttönen, heller und dunkler, bisweilen bis gegen Olivbraun, Violett, Lila, alles mannigfach abgestuft, etwas Hellblau und Graublau, Weiß in verschiedener Tönung. Ein gedämpftes Rot findet sich nur spurenhaft, so an Sandalen und an dem Ringstein der Ariadne. Rosa kommt nicht vor, eigentliches Braun auch kaum bis auf das Haar, das vorwiegend dunkelblond bis hellbraun ist; denn das dunkle Gelb geht im Schatten rasch in Lila über und auch das Fleisch der Männer hat einen Stich ins Orange. Die Mitten der langen Wände sind leicht betont (stärker und anders bei der Aldobrandinischen Hochzeit): Die Sitzende in Rückansicht durch das gelbe Stuhltuch mit violettem Rand und gelblich weißes Gewand, die Dionysosgruppe durch gelbliches Weiß, helles Lila bis Violett und Fleischfarbe. — Die derzeitige Beleuchtung des Saales ist mit Rücksicht auf den empfindlichen Zinnober recht ungünstig (ebenso bei den Bildern von Boscoreale in Neapel).

§§ 969 ff., Landschaftsmalerei: vgl. o. Neapel 9472 und 8886. Bei dem Bocksopfer Abb. 727 (§ 979) sind der Hirt und der Bock nicht so dunkel wie in den Photographien, aber immerhin dunkelgelblich mit Schatten. Oben ist ein Streifen blauen Himmels über der, wie öfters, ziemlich grade abschneidenden Felswand.

Ich schließe mit einem Dankeswort an die Herren *Spinazzola* und *Aurigemma* in Neapel.

Nachträge

In letzter Stunde kann ich hier noch einige Bemerkungen aus Griechenland anfügen; ich beschränke mich dabei auf eine Ergänzung des oben zur Koloristik Ausgeführten und auf die wichtigsten Einzelberichtigungen.

Das Verhältnis der griechischen Koloristik zur Natur wird in der griechischen Landschaft noch deutlicher als in der unteritalischen: weitgehende Abhängigkeit, aber zugleich vollkommenste künstlerische Freiheit in der Verwendung des Übernommenen. Im Einzelnen sei dazu nur noch zweierlei bemerkt: die auffällige Stärke und Häufigkeit von Lila und Violett, sowie der reine und starke Gegensatz von Goldgelb und Himmelblau, die so oft mit Violett zu einem Dreiklange vereinigt sind. Der komplementäre Gegensatz goldgelben Lichtes und leuchtend hellblauer Schatten findet sich sowohl an Bergen wie auf dem Meere, wenn sich goldbesonnte Felsen auf seiner leichtbewegten Fläche spiegeln. Damit vergleiche man beispielsweise die blaue Schattierung eines gelben Kymations aus Olympia oder die entsprechende Erscheinung in dem delischen Mosaikbilde des dionysischen Tigerreiters (Olympia II Tf. 113, 4; Mon. Piot XIV Tf. 14 f.; §§ 679 f.). Der Norden kennt so lichterfüllte Schatten nicht; man versteht sie, wenn man sieht, wie sich die blaue und abends selbst die lichtgrüne Farbe des Himmels vor Bergen und Küsten im leichten Dufte völlig unverändert fortsetzt.

Die der Natur entnommenen Farben und Töne sind zu verschiedenen Zeiten verschieden verwendet worden — in unserem Sinne malerisch gewiß erst von der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. an. Auch die Auswahl und die Häufigkeit der einzelnen Farben hat offenbar stark geschwankt. Dennoch wird man den Rahmen noch viel weiter spannen dürfen als oben geschehen ist: von der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. bis tief in die byzantinische Malerei. Noch die aus dem 14. Jahrh. stammenden Fresken der Kirchen von Mistra zeigen das Erbe des Altertums in der Koloristik ebenso deutlich wie sonst. Auch dies koloristische Erbe zeigt natürlich die allgemeine Entwicklung zum Abstrakten, erinnert aber doch immer wieder an Pompei und Pagasai. Das dort schon beginnende, künstlerisch freie Durcheinander von Lokalfarbe, Licht und Schatten haben die Byzantiner bis zur Ausschaltung der letzten Gegenständlichkeit gesteigert — wenn man will, schematisiert. So findet man am gleichen Gewandstück rote Lokalfarbe, orange Lichter und blaue Schatten in scharfer, absichtlich unmalerischer, aber desto dekorativerer Scheidung. Auch komplementäre Lichtflächen, so Hellgrünlich auf Rot, finden sich, und häufig ist die in Pagasai und Pompei beliebte Verbindung von grauem Licht auf dunklem Weinrot (Pagasai: gut erhalten auf der neuen Stele des Heros Sosibios, der vor seinem Pferde steht; ähnlich bei roten Binden, wo diese Erscheinung jedoch nicht mit einer häufigen Zufallswirkung des Erhaltungszustandes zu verwechseln ist: nach Verlust der einstigen Lichtfarbe sieht man dort den grauen Marmor; gut erhalten der bei Nr. 136 liegende Erdabdruck. Pompei: z. B. Abb. 668, Mantel des Ares).

Am anderen Ende der Entwicklung stehen die weißen Lekythen und die Terrakotten; mit den jüngeren von diesen berühren sich die teilweise polychromen rotfigurigen Vasen. Lekythen und Terrakotten zeigen noch bis um die Wende des 5. und 4. Jahrh. die alte Hauptfarbe, das leuchtende Rot, in zwar nicht mehr beherrschender, aber doch noch bedeutender Stellung; weiterhin tritt es immer mehr zurück und wird durch ein dem verfeinerten Gefühl entsprechendes Rosa ersetzt. Später trat auch dies zurück; in Pompei ist es selten; es scheint dort durch ein helles Lila verdrängt zu sein. Lila und Violett treten schon auf den späteren Lekythen und auf den Terrakotten der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. hervor und zwar bereits in der gleichen engen Verbindung mit zartem Hellgrün wie so oft in Pompei (z. B. an der Lekythos *Collignon-Couve* Nr. 1672, dem Lebes gamikos *Nicole* 1094, grüne Gewänder mit lila Rändern; ähnlich das figürliche Gefäß Inv. Nr. 2059, *Winter* Typenkatal. II 224, 3). Weitere Hauptfarben sind lichtes Blau (das archaische starke Blau verschwindet) und helles Gelb. Die vielen gedämpften Rottöne der späteren Malerei beginnen auch schon auf den Lekythen. Deren Koloristik erscheint in diesem Zusammenhange nicht mehr so problematisch; sie bedarf aber angesichts der ungleichmäßigen Erhaltung und vielfachen Veränderung der Farben noch eingehender Untersuchung in vielen

Museen; dies gilt auch für die Terrakotten. Nach meinem Besuch des Athener Museums wage ich vorläufig nicht mehr zu sagen, als daß mir auch die Lekythen und Terrakotten nicht aus dem Rahmen des angedeuteten Gesamtbildes herauszufallen scheinen; im ganzen dürften sie im Übergange von der Buntheit zu feinerer Abstimmung stehen. Neben der Buntmalerei findet sich bei ihnen auch eine Drei- und Vierfarbenmalerei, die sich an den Terrakotten in den Archaismus zurückverfolgen läßt: schwarz und rot, wozu noch ein kräftiges Ockergelb treten kann, auf Weiß, das in die Gestalten einbezogen ist. Die beiden Hauptrichtungen der griechischen Koloristik zeigen sich also auch in der Kleinkunst (vierfarbig z. B. die Lekythen *Collignon-Couve* Nr. 1693, 1698, gut erhalten, 1665, 1719 f. Altböotisches Terrakottaidol Inv. Nr. 4019).

Auch auf die Stelen von Pagasai kann ich nicht näher eingehen; denn gerade in diesem Zusammenhange müßte ich dazu die neuen Funde in einem dem hochverdienten Entdecker *Arvanitopullos* gegenüber unzulässigen Maaß heranziehen. Ich beschränke mich daher auf einige allgemeine Bemerkungen und verweise für das nicht eigentlich Koloristische auf die unten folgenden Einzelangaben. Die Untersuchung hat hier ebenso wie bei den Lekythen mit schlechter Erhaltung und Veränderung der Farben zu kämpfen. Nach den Aussagen von *Arvanitopullos* und *Gilliéron* haben zumal die älteren Funde schon stark gelitten, und zwar sind sie teils verblaßt, teils nachgedunkelt. Besonders das ursprünglich ziemlich häufige Hellblau ist jetzt ganz selten geworden und manches Violett ist erst allmählich aus Rot oder Blau entstanden. Grelles oder auch nur sehr starkes Rot war dagegen von Anfang an selten und nie in großen Flächen verwendet. Nur im Architekturornament hat das alte starke Rot und Blau noch teilweise nachgelebt; in den Bildern steht fast nur Braunrot, Weinrot, Lilarot und Rosa neben den anderen Hauptfarben: Lila bis Violett, Hellblau, Gelb, Grün von Reseda und hellem Blaugrün bis zu einem freilich vielleicht nur nachgedunkelten Russischgrün, mancherlei Grau, Weiß und etwas Schwarz. Gegenüber den pompeianischen Bildern fällt nur die verhältnismäßig häufige Verwendung des Rosa auf. Dies spielt bisweilen etwas giftig ins Lila — fraglich, ob ursprünglich.

Der angedeutete Zusammenhang scheint mir trotz aller entwicklungsgeschichtlichen und sonstigen Unterschiede für das Altertum deutlich; ob auch die byzantinische Malerei im obigen Sinn einbezogen werden darf, mögen Kundigere entscheiden. Vergleicht man dagegen die italienische Malerei der Renaissance, so sieht man, daß hier neue Geschlechter die Welt mit anderen Augen sahen und daß diese Kunst zwar noch im Süden, aber doch nördlicher wurzelt. So köstliche Kinder des Südens noch Tiepolos lichte Farbensymphonien sind — sie erinnern uns doch mehr an Mozart als an die Griechen.

S. 14 Zeile 3 f.: auch nach Augenschein sehe ich keine Notwendigkeit, das kleine Grabbild in ältere als frühhellenistische Zeit zu setzen.

S. 28 Zeile 10 ff., S. 30 Zeile 11 ff.: Der Topf mit den großen Spiralhaken aus dem Grabe der Marathonkämpfer, *Perrot* VIII 87, 53 gilt mit Unrecht immer noch als frühattisch und meine Angabe, daß er technisch jung sei, beruht auf einer Verwechslung in der Erinnerung. Er ist vielmehr allem Anschein nach eretrisch und schwerlich jünger als die erste Hälfte des 6. Jahrh.

S. 49 § 45, S. 52 Zeile 10: bedeutender als die angeführten Beispiele der Malerei auf Steingefäßen sind die Alabasterbüchsen Athen Inv. Nr. 11363 und 12904. Die Farbspuren sind stark, aber ungleichmäßig und wohl auch teilweise verfärbt. 12904 zeigt bräunlich und rot getönte Hühner mit leuchtend roten Lappen und zum Teil auch Füßen, 11363 Viergespanne, gegen welche einzelne Krieger angehen, von eleganter spätklassischer oder frühhellenistischer Form. Die Hauptfarbe ist Rot, dazu kommt Graugrün, das vielleicht blau war — am Chiton eines Lenkers scheint eine Spur von Blau erhalten — und Lila (Wagen). Von den Pferden ist einmal das zweite, das andere Mal das dritte dunkel; auch ihre Bewegung ist etwas verschieden.

S. 58 § 52: vgl. u. zu S. 94.

S. 63 ff. §§ 56 ff.: Für das Verständnis der Zeichenweise des Dipylonstiles sind zwei bisher unzureichend beschriebene Monumentalgefäße und ein neues Fundstück in Athen wichtig. Die neue Amphora Inv. Nr. 14826 aus der Gegend von Thorikos (Kalyvia)

ist ein bescheiden verziertes mittelgroßes Gebrauchsgefäß von mäßiger Technik. Der eiförmige, auf einem breiten Ringfuß ruhende Rumpf ist schwarz gefirnißt bis auf eine Reihe von Streifen in der Gegend der größten Ausbauchung unter der Schulter. Der leicht eingeschweifte mittelhohe Hals, an welchen die senkrechten Bandhenkel ansetzen, ist auf beiden Seiten gleich verziert: seine tongrundige Fläche zeigt in lockerer, den Raum bei weitem nicht füllender Anordnung zwischen zwei stehenden gegitterten Dreiecken die erste Darstellung eines Pferdes in Vorderansicht. Sie ist bisher nicht erkannt worden, obwohl Hals und Kopf sowie die Beine ganz deutlich sind; aber das Ganze mutet dem an erscheinungsgemäße Darstellungen gewöhnten Betrachter wirklich etwas viel zu. Man sieht Hals und Kopf in Seitenansicht nach rechts; an die Nackenlinie ist ein ebenfalls nach rechts gewendetes Vorderbein angesetzt und von der Verbindungsstelle zieht sich in leichtem Doppelschwunge schräg nach rechts abwärts eine breitere Masse, die in einem zweiten, etwas niedrigeren Vorderbein endet. Dies Gebilde versteht man sofort, wenn man die Darstellung der rückwärtigen Pferde von Gespannen vergleicht, z. B. Mon. IX Tf. 39 f.: dort ist das verdeckte Pferd in künstlicher Verschmelzung mit dem vorderen vor dieses hinausgestaffelt. Hiervon ist der Maler ausgegangen, hat aber dem alleinstehenden Gebilde natürlich etwas mehr Körperlichkeit und der Vorderansicht gemäße Standfestigkeit gegeben. Die abwärts laufende Schweifung stammt aus der Seitenansicht von Schulter und Brust; die Vorderansicht des Ganzen ist also aus lauter Seitenansichten der Teile zusammengesetzt. — Der Krater *Collignon-Couve* Nr. 215 zeigt den ältesten Versuch der griechischen Kunst, die Mechanik des Schreitens auszudrücken. Daß ein Schreiten, kein Laufen gemeint ist, zeigt der Zusammenhang: abwechselnd Krieger zu Fuß und Wagen, deren Pferde offenbar im Schritt gedacht sind; wenn einzelne Pferde hochspringen, so ist das eine durch den Gegensatz wirksame Abwechslung wie im Zuge der Opfertiere am Parthenonfries und ein Anzeichen dafür, daß keine rein dekorative Reihung einzelner Typen, sondern ein sinnvoller Zusammenhang vorliegt. Die Krieger, deren Rumpf durch den böotischen Schild verdeckt ist, sind vorgeneigt und schreiten kräftig aus; meist ist die Ferse des hinteren Beines stark gehoben. Die Vorneigung entspricht einem raschen Rennen, das sicher nicht gemeint ist; der Maler hat sich damit nur in der im Texte gekennzeichneten Weise des Stiles übertrieben deutlich ausgedrückt. — Auf der Amphora *Collignon-Couve* Nr. 199 sind der Tote und die Frauen unter der Kline lang bekleidet und die stehenden Klagefrauen mit einer Schleppe ausgestattet; wenn bei ihnen keine Brüste, bei den Männern keine Geschlechtsteile angegeben sind, so wird das in diesem Zusammenhange keine Abstraktion, sondern eine Andeutung der Bekleidung sein. Als Leichenwagen dient nicht der Streitwagen, sondern ein niedriger, langer Lastwagen, der offenbar vierrädrig zu denken ist; es entspricht der sonstigen Zeichenweise, daß der Wagen nicht vier, sondern nur zwei Räder zeigt.

S. 81 § 74: zu den geometrischen Gefäßen aus Korinth, die neuerdings durch ein paar Zufallsfunde von *Blegen* vermehrt worden sind, kann ich nach Augenschein versichern, daß sie trotz deutlicher Verwandtschaft doch auch technisch vom Protokorinthischen unverkennbar abweichen. Die Funde genügen noch nicht, um hier einen korinthischen geometrischen Stil festzustellen.

S. 82 Zeile 4 ff.: der Augenschein der delphischen Funde bestätigt *Laistners* technische Scheidungen gegen *Johansen*, der nur nach den Abbildungen urteilte. Die bildlichen Darstellungen und gewisse Kreisornamente sind also im Texte mit Recht dem protokorinthischen geometrischen Stile zugeteilt worden. Das von *Laistner* 62 f. Ausgeschiedene und einzelnes Neues im Magazin zeigt zum Teil eine gewisse technische Verwandtschaft mit dem Protokorinthischen.

S. 94 § 88: der Massenfund aus 2 Gräbern in Volo (vgl. 'Εφ. 1914, 141) läßt deutlich die ziemlich primitive Eigenart eines thessalischen frühgeometrischen Stiles erkennen; ältere Funde, so im vormykenischen Zimmer des Athener Museums, gehören dazu. Ich möchte dem Entdecker *Arvanitopullos* nicht durch nähere An-

gaben vorgreifen, ebensowenig *Kyparissis,* der in Achaia einen neuen geometrischen Stil gefunden hat (im Museum von Patras, noch nicht zahlreich genug zum Nachweis einheimischer Arbeit).

S. 110 § 106, Großdruck Zeile 10—6 von unten, Kleindruck Zeile 3 f. (S. 106 § 103): die von *Johansen* für argivisch erklärten Scherben aus Ägina sehen technisch nicht argivisch aus, sondern ähneln eher dem Protokorinthischen, von welchem er sie jedoch mit Recht scheidet.

S. 115 Zeile 11 f. von unten: die delphischen Scherben gehören irgend einer örtlichen frühschwarzfigurigen Werkstatt an; dem korinthischen Stile stehen sie nicht besonders nah.

S. 123 f. letzte und erste Zeilen (S. 126 Zeile 9 ff.): in der Beurteilung der prachtvollen frühschwarzfigurigen Amphora aus Eretria, die *Buschor* demnächst im Texte der Gr. Vm. veröffentlichen wird, habe ich mich mit Unrecht durch *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 73 verleiten lassen, meinen alten Notizen zu mißtrauen — was *v. Lückens* ganz richtiger Vergleich im Grunde gar nicht verlangte. Das Tier ist ein Reh, das dem Maler nur etwas maultierähnlich geraten ist. Die Technik spricht entschieden für eretrischen Ursprung, der Stil ähnelt jedoch wirklich dem monumentalsten altattischen — wieder ein Zeugnis für die Zugehörigkeit von Eretria zum attischen Kreise.

S. 124 Zeile 6 von unten, S. 126, letzte Zeile des § 122: vgl. o. zu S. 28.

S. 127 § 123: Die in Athen befindlichen Vorratsamphoren sehen technisch attisch aus.

S. 130 eretrischer orientalisierender Stil: vgl. zu S. 28.

S. 151 Zeile 7 ff. des letzten Großdruckes: auf dem Körper des Pantherreiters ist zurzeit keine sichere Spur von altem Weiß zu sehen.

S. 160 Ende des § 154: vgl. das Vorstehende zu S. 110 sowie die Fundstücke von frühem orientalisierendem Stil aus Olympia, zumal Ergebnisse IV Tf. 69 Nr. 1296 (weiß gefüllte Umrißzeichnung auf Tongrund).

S. 205 f., eretrischer schwarzfiguriger Stil: vgl. zu S. 123 f.

S. 219 Zeile 4 f. von unten des mittleren Absatzes: vgl. zu S. 115.

S. 226 Zeile 3 ff. von unten des zweiten Absatzes (S. 230 Zeile 3 von unten): im Museum von Sparta befindet sich noch eine weitere, viel kleinere Scherbe mit dem Rest einer Gestalt, die etwas hielt, in lehmgelber Malerei auf Firnis. Auch sie scheint, trotz besserer Technik, einheimisch zu sein.

S. 318 Zeile 5 ff. von unten des zweiten Absatzes: eine Reihe weiterer Beispiele mit mehr oder minder großem Hahn in Athen (*Collignon-Couve* Nr. 801, 812 f., Inv. 14324) und Nauplia (Nr. 53); in zwei Fällen ist der Knabe durch eine Hetäre ersetzt, deren nackter Oberkörper die gleiche dekorative Wirkung wie der weiße Hahn der anderen Bilder ausübt (*Collignon-Couve* Nr. 808, *Nicole* Nr. 926). Bei diesen Bildern liegt also sicher kein „Pentiment" vor; dies ist dagegen in einem kaum noch entwirrbaren Maaße der Fall bei der Lekythos *Collignon-Couve* Nr. 695 (ganz unzureichend beschrieben).

S. 334, 1: vgl. zu S. 226.

S. 371 ff.: vgl. zu S. 63 ff., Schreitmotiv im Dipylonstil.

S. 463 § 498 Nr. 10: die Schale von der Akropolis ist ein ausgezeichnetes Werk des Brygosmalers. Innen und außen ist die Kirkesage dargestellt, wie *Beazley* zuerst gesehen hat; das „Mädchen" im Rundbild ist Kirke mit dem Kykeon.

S. 549 Zeile 2 des Großdruckes: Die Lekythos des Malers Mys ist nicht von frühklassischem Stile, wie *Hoppin* und ich auf Grund der irreführenden Einordnung bei *Collignon-Couve* Nr. 1362 annahmen (die viel zu kleine Abbildung gestattet kein Urteil); sie ist vielmehr ein Spätling des Archaismus, der *Buschor* und mich an den späten Makron erinnerte. Die Verzierung mit vier Gestalten am Bauch und schwebenden Niken am Hals ist ungewöhnlich reich (o. durch einen unglücklichen Zufall irrig beschrieben).

S. 553 f., Koloristik der weißen Lekythen: vgl. oben S. X f.

S. 631 Zeile 27 ff. von unten, S. 632 Zeile 1 f. von unten, S. 665 vorletzter Absatz, S. 674 Ende des zweiten Kleindruckabsatzes, S. 703 Ende des Großdruckes, S. 748

Zeile 20 ff. von unten: Die böotischen Stelen von Rhynchon und Saugenes sowie die geringen Reste weiterer Bilder von ähnlicher Technik und andere einst bemalte Grabstelen sind jetzt von *Keramopulos* 'Εφ. 1920, 1 ff. Tf. 1 ff. veröffentlicht. Die Zeichnungen von Gilliéron fils sind leider sehr ungenau, lassen aber doch noch erkennen, was auch *Keramopulos* mit Recht hervorhebt, daß die beiden Hauptstelen von der gleichen Malerhand stammen. Sie stehen auch technisch in gemeinsamem Gegensatze zu der stilstrengeren und künstlerisch überlegenen Mnasonstele: die Zeichnung besteht bis auf wenige kurze Punktreihen aus fortlaufend eingerissenen Linien. Die Überlegenheit der Mnasonstele gibt auch *Keramopulos* zu, möchte aber dennoch alle drei nicht nur der gleichen Werkstatt, und zwar der des berühmten Aristeides, sondern auch dem gleichen Jahre zuweisen: alle drei Krieger seien 424 beim Delion gefallen. Seine äußerst scharfsinnige und kenntnisreiche Beweisführung ist für die beiden Stelen von jüngerem Stile hinsichtlich der Beziehung auf die Schlacht bestechend, aber naturgemäß nicht zwingend; bei der Mnasonstele vermag sie in dieser nur allzu kampferfüllten Zeit die gewichtigen Bedenken vollends nicht zu überwinden. Die Verbindung mit Aristeides bleibt gänzlich problematisch. Für die Annahme einer vollständigen Bemalung tritt *Keramopulos* mehrfach und mit teilweise schlagenden Gründen ein. Dagegen ist seine Ansicht, auf der Saugenesstele sei ein perspektivisch stark verkleinerter Baum dargestellt, schwerlich richtig; es handelt sich gewiß nur um ein allzu baumförmig geratenes Gestrüpp. Der Kopfschmuck der einen Gestalt im Giebel scheint mir eine Blattkrone zu sein, vgl. Fackelläufer, Tänzer und Tänzerinnen.

S. 715 letzter Absatz: im Polyandrion von Thespiai, das nach den Schriftformen aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrh., nach den scharfsinnigen Ausführungen des Erforschers *Keramopulos* 'Εφ. 1920, 18 ff. wahrscheinlich aus dem Jahre 424 stammt (Delionschlacht), sind Kabirionbecher mit Ornamenten und Darstellungen gefunden worden (Silene, Chimairakarikatur, ziemlich roh); die Zeichnung des Auges ist altertümlich. Das Grab enthielt auch drei attische Lekythen, deren Stil in die Mitte des 5. Jahrh. gehört; eine attische Scherbe von strengem schwarzfigurigem Stil ist dagegen sicherlich aus älterem Schutt hineingeraten.

S. 776 Zeile 17 ff., S. 778 Zeile 19: auch das umgebildete spartanische Mosaik des Achill auf Skyros enthält noch ziemlich viel Rot, wenn auch weniger als die pompeianischen Bilder Abb. 650 f. Es ist übrigens besser, als die Abbildung vermuten läßt, und die großen Steine geben diesem wie den anderen spartanischen Mosaiken einen entschieden dekorativen Stilcharakter, der der Technik angemessen ist. Koloristisch sind alle vortrefflich, wie denn überhaupt in den Mosaiken der Kaiserzeit noch ein Schatz koloristischen Erbes der griechischen Malerei der Hebung harrt.

S. 901 ff. §§ 989 f., 994: Die Frage, ob die ausführliche Vorzeichnung der Grabstelen von Pagasai sichtbar bleiben sollte, kann ich nach Augenschein mit aller Bestimmtheit dahin beantworten, daß dies in der Regel und im Besonderen bei den guten Bildern nicht der Fall war. An beschädigten Bildern ist oft zu sehen, daß jetzt teilweise bloßgelegte Linien an anderen Stellen unter den Resten der Deckfarben völlig verschwinden; dies gilt auch für die Umrißlinien. Damit ist jedoch noch nicht alles gesagt. Es ist, ohne daß eine scharfe Grenze zwischen beiden vorläge, zu scheiden zwischen feinliniger reiner Vorzeichnung und einer daraus erwachsenen Untermalung mit mehr oder minder breiten schwarzen Pinselstrichen. Diese scheint nun wirklich mitbenutzt worden zu sein, um den dunkelsten Ton der abgestuften Schatten in Tiefen und an Umrissen anzugeben. Bei guter Arbeit liegen an solchen Stellen mehrere Farbschichten übereinander, so auf der großen neuen Stele: man sieht dort trotz der schlechten Erhaltung deutlich, wie die Beschattung der Beinrundung auf schwärzlicher Untermalung farbig abgestuft ist. Bei alledem handelt es sich um etwas rein Malerisches; die Stelen berühren sich in nichts mehr mit der farbigen Zeichnung der attischen weißen Lekythen. Dies zeigt besonders eindrucksvoll eine der neuesten, teilweise noch sehr gut erhaltenen Stelen eines Mannes

namens Apol.... Hier sind die Abstufungen der Rundung von Schulter und Arm von hellem Lichte zu dunklem Schatten so vollkommen malerisch modelliert, daß man an die Malerei des 17. Jahrh. erinnert wird. In einer solchen Malerei ist kein Raum für zeichnerische Elemente. In diesem Zusammenhang ist auch eine ganz andere Art der Untermalung zu erwähnen: auf der obengenannten Stele des Sosibios ist die Krone eines großen Baumes in runde Massen geteilt; diese bestehen heute nur noch aus einheitlich hellgrünen Flächen.

Im Einzelnen ist noch Folgendes zu bemerken: Auf der leider sehr verblaßten Stele der „Tanagräerin" Rhodokleia, Nr. 115, die jetzt nicht mehr unter Glas ist liegt wirklich ein Fenster, nicht ein Pfeiler vor. Dagegen kann ich keinen durch das Fenster hereinblickenden Kopf erkennen, sondern sehe auf der Fensterbank Wollkorb, Spiegel und Hut oder Sonnenschirm, der an der Fensterleibung lehnt, also nicht von der Toten gehalten wird. Dem Wesen links unten, am ehesten wohl einer Gans, hält sie etwas hin, anscheinend eine Traube wie so oft auf Grabreliefs; darauf beruht die reizvolle Neigung der Gestalt. Rechts oben ist schwerlich der Rest einer weiteren Gestalt, sondern ein an der Wand aufgehängter Gegenstand zu erkennen (Fächer?).

Die Opferszene Nr. 55 ist nicht so bunt, wie es nach *Woermanns* Worten scheinen kann; zumal das Rot ist gedämpft (Braunrot und Purpur). Die „Wand" ist, wie *Arvanitopullos* richtig bemerkt, das ins Bild ragende Stück eines architektonisch gegliederten Grabmals.

Den Mann, „der gegen eine große Schlange kämpft", konnte ich nicht finden; ist die Anbetung einer Heroenschlange gemeint?

Die neuen großen Bilder sind leider sehr schlecht erhalten. Das Hauptstück zeigt die Unterkörper eines sitzenden und eines vor ihm stehenden Mannes. Das Bild war auf mindestens zwei Platten gemalt, denn die linke Kante der erhaltenen Platte durchschneidet den Sitzenden. Die Zeichnung ist von größter Sicherheit und erinnert an das Theseusbild aus Herculaneum Abb. 656. Die stark abgescheuerten Farben bewegen sich von dem hellen Braunrot der Körper bis zu dem Lilabraunschwarz der Gewandschatten; die Lanzenspitze ist an der belichteten Seite helleisengrau.

S. 905 mittlerer Absatz: korinthisches Grabgemälde. Im Gelagefries scheint links ein Ringerpaar von den Leichenspielen, rechts eine Opferszene dargestellt gewesen zu sein. Die Stilleben sind als Einzelbilder auf die gemalten Quadern des untersten Streifens verteilt; manche Einzelheiten sind undeutlich. Im Ganzen entspricht die Typik durchaus der römisch-kampanischen; so erscheint links die übliche Stufe, auf welcher eine Schüssel mit einem Fisch und ein Fruchtkorb mit einem Vogel stehen. Die zweite Quader zeigt einen Papageien neben einem Korb oder Gefäß, die dritte eine Menge runder Früchte und Trauben in dichter Häufung, die vierte eine für ein Tympanon reichlich dünne rote Scheibe (Diskos?) und anderes Undeutliches (Syrinx, Athletengerät?).

EINLEITUNG

I: Allgemeines

A: Begrenzung des Themas

Diesem Buche scheint der Anfang zu fehlen: es enthält keine Behandlung der kretisch-mykenischen Kunst. Das bedarf zwar heute nicht mehr einer so nachdrücklichen Rechtfertigung wie noch vor einigen Jahren notwendig gewesen wäre, aber ein Wort darüber ist doch erforderlich. § 1

Wie aus dem Boden von Kreta jedes Frühjahr binnen kurzer Zeit eine unglaublich üppige Blumenpracht emporsprießt, so hat dort um die Wende des 3. und 2. Jahrtausends eine Kulturentwicklung begonnen, die rasch zu einer glänzenden Blüte führte und ihre Wirkung bald über die Inselwelt hinweg bis auf das Festland von Hellas erstreckte. In Hellas aber saßen im 2. Jahrtausend bereits Griechen und diese haben wachsenden Anteil an der strahlenden Pracht der kretischen Kunst genommen. Allein schon damals, wo eine unendlich überlegene Kunst sich einem noch urtümlich einfachen Volk aufdrängte, macht sich ein innerer Gegensatz fühlbar.

Die kretische Kunst dient mit einer Einheitlichkeit, wie sie erst das Rokoko wieder erreicht hat, dem heiteren Schmucke des Lebens; ihr fehlt jeder monumentale Sinn, trotz ihrer großartigen Palastbauten. Denn obwohl diese mächtigen Raumgebilde durch große rechteckige Höfe und durchlaufende Fluchtlinien regelmäßig gegliedert sind, obwohl sie Säulenhallen, große Toranlagen und breite Treppen besaßen, sind sie doch nicht monumental, sondern malerisch empfunden. Wie Naturgebilde lagern sie sich über Hügel hinweg, Flucht schließt sich an Flucht, Flügel an Flügel, wie der Bedarf es forderte; aus und ein springen die Mauern, verschieden hoch lagen die Decken. Elemente der Monumentalität sind naturgemäß in Fülle vorhanden, aber daraus ein monumentales Ganzes zu bilden, lag den Baumeistern trotz des ägyptischen Vorbildes fern: es würde ihnen starr und tot erschienen sein.

Nichts ist bezeichnender als die Form des großen Südwesttores in Knossos. Seine 10 m breite Front mit der riesigen Säule greift hinter eine vorspringende Ecke des Palastes und die Türen der Rückwand liegen schief zu der Säule; man fühlt in dieser Anordnung die Fortsetzung des schräg auf die Torhalle zulaufenden Weges, der am einen Ende der Rückwand in einen Korridor mündet. Diese kretischen Toranlagen öffnen sich stets zwischen den Wänden eines großen, unregelmäßigen Bauganzen; sie sind niemals selbständige Propyla. Dies gilt bekanntlich auch von den kretischen Pfeilersälen, die als feinste Blüte der Vielräumigkeit im Inneren des Palastes erwachsen sind, — im denkbar größten Gegensatze zum helladischen Megaron, dem ursprünglich ganz frei stehenden einräumigen Langhaus mit offener Vorhalle.

Diese nordische Bauform, das templum in antis, und der zugehörige Torbau des Hofes, der vor der Türwand jederseits eine Vorhalle zeigt, bedarf nur der Größe, um auch in der einfachsten Ausführung monumental zu wirken: die klar und regelmäßig geformte und gegliederte kubische Einheit wirkt auch ohne Schmuck; im Peripteraltempel hat sie dann ihre höchste künstlerische Durchbildung erfahren. An dieser Bauform zu rühren gestatteten die Griechen ihren kretischen Werkleuten nicht; sie durften sie in kretischer Weise verzieren, aber nicht verändern. Ein ähnliches Verhältnis besteht in der Grabarchitektur. In Kreta gab es zwar im 3. Jahrtausend große Kuppelgräber von primitiver Technik und diese alte Hüttenform hielt sich in bescheidenen Resten bis ins 1. Jahrtausend; aber die Blütezeit des 2. Jahrtausends kennt keine monumentalen Grabbauten, die sich mit den mächtigen Quaderdomen von Mykenä vergleichen ließen.

Selbst in der bildenden Kunst, wo keine praktischen und religiösen Überlieferungen mitsprachen, zeigt sich dieser Gegensatz: in Kreta ist sie ausschließlich Kleinkunst oder heiterer Schmuck des Lebens von den Gemälden und Stuckreliefs der Palastwände bis

zum Siegelringe, gibt es keinerlei Monumentalplastik; in Hellas dagegen hat ein monumentales Werk aus hartem Stein die Jahrtausende überdauert, ohne je verschüttet zu sein: das Hochrelief des Löwentores von Mykenä, das trotz seiner orientalisch-kretischen Grundform der bildliche Ausdruck für die monumentalen Burgmauern ist, die auch nur Hellas, nicht Kreta kannte. Endlich die Keramik. Zur Zeit ihrer weitesten Verbreitung gaben nicht mehr die kretischen, sondern die argivischen Werkstätten den Ton an. In deren Erzeugnissen zeigt sich nun ein über die kretischen Anfänge hinaus wachsender Sinn für Tektonik, Rhythmik und strenge Stilisierung der Naturform. Das bedeutet im Hinblick auf die kretische Vergangenheit gewiß eine Erstarrung; aber darin begann zugleich die griechische Zukunft sich zu kristallisieren.

§ 2 Diese Hauptzeugnisse des Gegensatzes schon der älteren griechischen Stämme zu den Kretern mögen hier genügen; vollends ist hier noch nicht der Ort, auf die Anfänge der selbständigen, nun rein griechischen Neuentwicklung nach dem Niedergange der kretischen Herrlichkeit einzugehen: mit dieser Übergangszeit beginnt unsere geschichtliche Darstellung. Wir werden dabei weit zurückgreifen und uns des diametralen Gegensatzes kretischen und griechischen Kunstwollens deutlich genug bewußt werden. Hier geht uns nur die Frage an: ist an der kretischen Kunst irgend etwas griechisch, ist sie ein Vorläufer der späteren griechischen Kunst? Diese Frage ist entschieden zu verneinen.

Die kretische Kunst des 2. Jahrtausends ist nur verständlich als das wunderbare Erzeugnis der Berührung eines naturfrischen hochbegabten Stammes mit den alten Kulturen Ägyptens und Vorderasiens. Die ägyptische Kunst war schon auf dem Wege zu der raffinierten Verfeinerung, zu der höfischen Eleganz des neuen Reiches, als sie auf die Kreter zu wirken begann. Daher kommt der rokokohafte Zug in dieser trotz allem doch naiv archaischen Kunst, daher der Keim des frühen Welkens: die wie in Treibhausluft hochgeschossene Blüte konnte keine klassische Frucht tragen; dafür fehlten die inneren Bedingungen ebenso wie die äußeren. Denn was die Kreter mitbrachten, war doch nur die gleiche Begabung, die wir schon an der ersten edlen Menschenrasse, die wir kennen, bewundern: den Aurignaken, den Nachfolgern der tierischen Neandertalrasse, von welchen die Kunst der älteren Steinzeit herrührt.

Ein hochbegabter Stamm voll jugendlich heiterer freier Menschlichkeit, für unser den Ägyptern gegenüber vielleicht nicht ganz gerechtes Gefühl die ersten Vertreter eines Empfindens, das wir europäisch im Gegensatze zum Orient zu nennen pflegen, waren diese Eteokreter; aber Griechen waren sie deshalb noch nicht und ihre Sprache scheint nicht indogermanisch gewesen zu sein. Ihre Selbstdarstellungen lassen freilich nahe Verwandtschaft mit den edlen Rassen Europas erkennen und man mag sie als die Vorläufer der Griechen am Mittelmeer bezeichnen. Aber ihre Kultur erinnert uns neben der ägyptischen, der sie mit so erstaunlich unbefangener Freiheit folgt, oft doch eher an das blumengeschmückte, fest- und redefrohe Völkchen der Samoaner als an die Griechen; und die freieste Richtung ihrer dekorativen Kunst berührt sich eng mit der japanischen. So ist es nur das Erbe dieser köstlichen Frühblüte auf der reichen Insel zwischen den drei Weltteilen am Mittelmeer, das uns hier angeht; wir werden oft genug davon zu reden haben. Die kretische Kunst selbst aber steht außerhalb des festgeschlossenen Zauberkreises der griechischen Kunst.

Das organische Wachstum der griechischen Kunst umfaßt das ganze 1. Jahrtausend. Um die Wende unserer Zeitrechnung ist ihr Kreislauf vollendet: sie kehrt im Klassizismus in sich selbst zurück. Allein damit war ihr Leben nicht beendet: die auf römischen Boden verpflanzte griechische Kunst hat die ganze Kaiserzeit hindurch immer neue Schossen getrieben und in Wechsel und Widerspiel von Klassizismus und Hellenismus den weltumfassenden Rahmen des römischen Reiches künstlerisch ausgefüllt. Daß diese hellenistische Kunst, die in Rom ihre letzte Hauptstadt fand, keine römische Kunst war, ist in der Einleitung zum Hellenismus näher dargelegt. Sie gehört daher in den Rahmen unserer Betrachtung, für die sie freilich, wie die Dinge liegen, um der älteren Malerei willen mehr als durch sich selbst bedeutet.

Literatur. Die wesentlichen Züge der kretisch-mykenischen Kunst sind ausgezeichnet dargestellt durch *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 1 ff.; er spricht nur das geschichtliche Stichwort Aegypten nicht aus. Zur Architektur vgl. *Pfuhl* Festgabe f. Blümner 192 ff. Über die Keramik vortrefflich *Buschor* Griech. Vasenmalerei[2] 17 ff., der den Gegensatz zur griechischen betont.

B: Malerei und Plastik

Von den großen Werken der griechischen Architektur sind mehrere leidlich erhalten, § 3
viele vermögen wir für die Vorstellung anschaulich herzustellen. Die griechische Plastik kennen wir, wenn auch meist ohne ihre einstigen Farben, aus einer stattlichen Reihe originaler Meisterwerke und aus Tausenden von Kopien, deren viele eine äußerliche Genauigkeit erreichen. Ganz anders stehen wir leider der großen Malerei der Griechen gegenüber. Von ihren berühmten Gemälden besitzen wir kein einziges Original und nur von einem eine Kopie, die uns trotz der ungefügen Technik einen richtigen Eindruck Abb. 648
vermitteln dürfte: das Alexandermosaik. Ihm folgen in weitem Abstand wenige kleine Kopien alter Bilder, endlich die große Masse mehr oder minder handwerksmäßiger Zeichnungen, Malereien und Reliefs von vorwiegend dekorativer Bestimmung, von den ältesten Vasen und den tönernen Metopenbildern des alten Tempels von Thermos bis zu den hellenistischen Grabstelen, den frührömischen Wandbildern und den spätrömischen Sarkophagreliefs, vom überlebensgroßen Gemälde bis zur winzigen Gemme oder Münze. Überall spüren wir die Abhängigkeit von der großen Malerei, oft erkennen wir Nachklänge, ja selbst Auszüge berühmter Bilder, aber kaum je können wir den Nachweis treuer Wiedergabe wenigstens der allgemeinen Züge führen, niemals genießen wir die reine Wirkung der Vorbilder. Wir besitzen kaum Trümmer, sondern fast nur verlorene Nachklänge einer Malerei, die ebenbürtig neben der großen Plastik der Griechen stand. Ihr Ruhm zieht sich durch die ganze Literatur der Alten, der wir viele Angaben jeder Art und jeden Wertes verdanken.

Wie heute, so stand auch damals die Malerei dem Empfinden weiter Volkskreise näher als die Plastik, die weniger zu schildern, weniger umfassende Bilder der Außenwelt zu geben vermag. Daß die Malerei die führende Kunst gewesen sei, ist freilich eine Irrlehre der philologischen Archäologie des 19. Jahrh., welcher vielfach jede Vertrautheit mit der Kunst und selbst die Grundbegriffe kunstwissenschaftlicher Methode fehlen. Schon *Winckelmann,* der Sohn des „in Dingen der Kunst so ungleich fühlenderen 18. Jahrh.", hat klar ausgesprochen, „daß die Bildhauerei vor der Malerei vorausgegangen ist": „die vollkommensten Statuen, welche das Altertum gekannt hat, waren schon, ehe Licht und Schatten in griechischen Gemälden erschien." Die erste große — wir dürfen sagen, die größte Blüte der griechischen Plastik war vorüber, ehe die Malerei auch nur die elementaren Mittel der Darstellung des räumlichen farbigen Bildes der Außenwelt auf der Fläche gefunden hatte; ein weiteres Jahrhundert verging, ehe sie auf der Höhe ihrer Entwicklung stand: was die perikleische Zeit für die Plastik, sind die Zeiten Philipps, Alexanders und seiner Nachfolger für die Malerei.

Jene andere, besonders von *Michaelis* vertretene Ansicht verkannte nicht nur die § 4
Grenzen von Rundplastik und Malerei im engeren Sinne, die miteinander wenig mehr als die allgemeinsten, auch die Architektur umfassenden Kunstgesetze gemeinsam haben, sondern auch die Grenzen von Malerei und Zeichnung. Erst nach den Perserkriegen hat die griechische Malerei den ersten Schritt über eine flächenhaft kolorierte Zeichnung hinaus getan, erst nach der Vollendung des Parthenon brach Apollodoros einer wirklichen Malerei die Bahn. Eine leichte Schattierung zur Rundung und Vertiefung der Form, eine bisweilen auffällige Überschneidung der Gestalten durch das Gelände, die dem alten Übereinanderstaffeln ein wenig räumlichen Wert zu verleihen begann, eine der naiven Buntheit des Archaismus gegenüber verfeinerte Koloristik — zusammen also die primitiven Anfänge eigentlicher Malerei — verbanden Polygnot und seine Genossen mit einer bedeutenden Zeichnung hohen Stiles.

Wie die Zeichnung der Griechen sich zu ihrer Plastik verhält, ist eine neue Frage. Hier liegt nicht nur weitgehende Gemeinsamkeit der Kunststufen, sondern sogar ein Verschwimmen der Grenzen vor. Selbst die Rundplastik der Griechen erfüllt großen Teils in der Hauptansicht die Anforderungen des Reliefstiles. Das Relief aber ist noch in späterer Zeit gelegentlich und war von Anfang an mit der Malerei durch Übergänge und stets durch die gemeinsamen Gesetze der Flächenkunst unlösbar verbunden. An den Hochreliefs des Alexandersarkophages sind gemalte Glanzlichter, dort und an der Büste eines Sarkophages aus der Kaiserzeit gemalte Schatten beobachtet worden: wenigstens in

Einzelheiten sind also sogar Mittel einer voll entwickelten Malerei auch in der Plastik verwendet worden. Man ahnt darnach die Bedeutung des Ausspruches von Praxiteles, daß er von seinen Werken die bevorzuge, welche der Maler Nikias bemalt habe. Aber auf letzte malerische Feinheiten der polychromen Plastik bezieht sich jene Ansicht von *Michaelis* nicht. Seine Fragestellung ist schon so verfehlt wie seine Antwort. Zulässig sind nur zwei enger begrenzte Fragen: wie verhalten sich Zeichnung oder Malerei und Relief im einzelnen — man hat z. B. gefragt, ob die Maler am Hochrelief gelernt hätten, Verkürzungen zu zeichnen, und ob die Beobachtung der Schatten am Flachrelief sie zur Modellierung der Formen im Helldunkel geführt habe — und wie verhalten sich Zeichnung und Rundplastik in älterer, Malerei und Rundplastik in späterer Zeit in Formgebung, Motiven und Gruppenkomposition. Daß hier ein fortwährender Austausch stattfand, ist selbstverständlich und für die griechische Kunst so gut wie für alle neuere zu belegen. Ebenso selbstverständlich ist es freilich, daß dieser Austausch zwischen der auf der Fläche und der im Raume schaffenden Kunst vielfach ganz neue Probleme stellte. Als z. B. die Rundplastik die Motive des aufgestützten Fußes oder des Sitzens mit hochgezogenem Knie aus der Flächenkunst übernahm, stand sie nicht am Ende, sondern am Anfang einer neuen Aufgabe, die sie in beharrlichen Versuchen immer neu zu lösen suchte.

Ihre Grenze findet die Berechtigung unserer Frage an dem den Einzelkünsten übergeordneten Kunstwollen jeder Epoche, das von der Rasse, dem Volkstum, den äußeren Einflüssen und der jeweiligen Entwicklungsstufe abhängt und ein Teil des allgemeinen, geschichtlich bedingten Kulturwollens ist. Hierher gehört der geistige Gehalt der Kunstwerke. Es ist Zufall, ob ein Bildhauer oder ein Maler, der zugleich ein großer Mensch ist, Fortschritte des Geisteslebens zuerst zu bildlichem Ausdrucke bringt. Die Wirkungsmittel der einzelnen Künste mögen sich dem leichter oder schwerer darbieten, aber die Triebkraft der Entwicklung liegt niemals in dieser oder jener Kunst, sondern stets im Geiste. Die größte geistige Erregung des Hellenentums in der Sophistik mag in der Malerei von Apollodoros, Zeuxis und Parrhasios früher zum Ausdrucke gekommen sein als in der Plastik des Demetrios, aber der Geist der Zeit spricht sich auch in der Architektur des Erechtheions schon ebenso rein, wenn auch nicht für jeden ebenso leicht verständlich aus wie in den gleichzeitigen Gemälden. Ähnlich ist das Verhältnis zwischen einer Einzelstatue wie dem Kasseler Apollon und den gestaltenreichen Bildern des polygnotischen Kreises.

§ 5 **Verhältnis von Malerei und Plastik im allgemeinen.** *Winckelmann* Geschichte der Kunst des Altertums (Werke IV) 4. Buch, 1. Kap. § 30 (ed. *Lessing* 100), ebenso *Bulle* D. schöne Mensch² (*Hirt* D. Stil in d. bild. Kunst I 1) 552, 606, vgl. 657 f. 711 f. Ähnlich *Julius Lange* D. menschl. Gestalt in d. Gesch. d. Kunst 61 f.; vgl. auch *Perrot* Histoire de l'art dans l'antiqu. IX 288 f. — 18. Jahrhundert: *Bulle* Griechentum, Deutsche Rundschau 1911 II 95. — *Michaelis* Histor. u. philolog. Aufsätze Ernst Curtius gewidmet 114, Deutsche Revue XXVIII 1903 II 210 ff., sehr oberflächlich durchdacht: *Michaelis* findet den Vorrang der Malerei überall im „Erzählen", als ob dies auch die Aufgabe statuarischer Plastik sei, und faßt das „Erzählen" obendrein im primitiven Sinn einer Bilderschrift, nicht im Sinne von Ausdruckswerten der bildenden Kunst. Wie wenig er der künstlerischen Einheit von Form und Inhalt gerecht wird, zeigt er 210: die Kunstgeschichte soll nicht in der Stilentwicklung aufgehen. Gewiß soll sie die Kunst nicht vereinzeln, sondern als Glied des Gesamtlebens ihrer Zeit betrachten. Aber das meint *Michaelis* hier nicht; er verwechselt vielmehr den übergeordneten Begriff des Stiles mit dem untergeordneten Begriffe des Formalen, als ob es nicht eine Hauptfrage des Stiles wäre, wie ein Gegenstand oder ein Vorgang zum künstlerischen Ausdruck gebracht wird. Ein Grieche des 6. Jahrh. oder ein Italiener des 15. Jahrh., ja selbst noch der junge Rembrandt sieht auch an einem bedeutenden Vorgange gern das Nebensächliche und Zufällige in der Buntheit seiner Erscheinung; ein Klassiker des 5. oder des 16. Jahrh. und der gereifte Rembrandt bringt nur das Wesentliche und Bedeutende in reiner und gesteigerter Form zur Wirkung. Man nennt dies den funktionellen Teil der künstlerischen Gestaltung, der ebenso wie der formale Teil festen Grundgesetzen unterliegt (man denke nur an *Lessings* Laokoon). Eine bildliche „Erzählung", die die Gesetze der funktionellen und der formalen Gestaltung wenig oder garnicht berücksichtigt, ist Stümperei oder Bilderschrift — von der Düsseldorfer Anekdotenmalerei bis herab zu den Bilderbogen der Jahrmärkte. Daß *Michaelis* dies Verhältnis von Form und Inhalt in der bildenden Kunst wirklich verkannt hat, zeigt im einzelnen sein Brief an *Conze* in seinem vorbildlichen Sammelwerk, Der Parthenon (IX f.): die „Gedanken", in denen er dort das Hauptverdienst des Phidias sieht, hätte jeder Dichter, ja jeder gebildete Athener haben können; erst mit der Gestaltung betritt der Künstler sein eigenes Gebiet. Wo die Stoffwahl frei ist, pflegen die Künstler zu wählen, was ihrer Begabung entspricht; aber gerade in den großen Zeiten der Kunst waren die Stoffe meist äußerlich gegeben, durch Forderungen von Religion, Staat und Familie; oft hat die Dichtkunst sie vermittelt. Ein Beispiel für die „Beweis-

führung" von *Michaelis* (219): das Alexanderbild des Apelles habe die Statue des Lysipp übertroffen in „Illusion, Wirkung, höfischem Ton": als ob bei der Erzstatue die Illusionswirkung des Bildes mit dem leuchtenden Blitz in der Hand des Königs auch nur hätte angestrebt werden können! „Höfischer Ton" endlich ist ein allgemeines Kulturelement, das mit dem Verhältnis von Malerei und Plastik so wenig zu tun hat wie mit dem von Dichtung und bildender Kunst. Wenn nicht ein Bildhauer sondern ein Maler dem Alexander zuerst den Blitz in die Hand gab — was wir nicht einmal e silentio folgern dürfen — so ist das reiner Zufall. Falls Lysipp nüchterner dachte als Apelles, so ist das persönliche Anlage, nicht Eigenart der Plastik. Hinter dem „höfischen Ton" steht eine weltgeschichtliche Entwicklung: die religiös-politische Ausbildung des hellenistisch-römischen Herrscherkultus. — Gemeinsame Bedingungen der Gestaltung für das Auge in Malerei, Plastik und Architektur: *Cornelius* Elementargesetze der bild. Kunst[2], Leipzig 1911. — Wohlerwogene Behandlungen der Frage: *Pottier* Catalogue des vases antiques du Louvre III 635 ff., 848 ff.; *Della Seta* La genesi dello scorzo nell'arte greca, Atti d. Lincei XII 216 ff., 227 ff.; *Riezler* Der Parthenon und die Vasenmalerei, Diss. München 1907, 26 ff.; *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 47 ff., 122 ff. zeigt, wie aus den gleichen allgemeinen Gründen zu Beginn des 5. Jahrh. die Zeichnung plastisch und die Plastik bewegt wie die Zeichnung wurde. Einzelne Beobachtungen z. B. bei *Brunn* Gesch. d. griech. Künstler II 128; *Kalkmann* Jahrb. X 1895, 56; *Delbrück* Beiträge z. Kenntnis d. Linienperspektive in d. griech. Kunst, Diss. Bonn 1899, 26 ff.; *Bulle* a. O. und bei *Brunn* Denkmäler griech. u. röm. Skulptur zu Tf. 649, 9, 17 (plastische Neuschöpfung von Motiven der Flächenkunst; vgl. *Konrad Lange* D. Motiv d. aufgestützten Fußes; *Furtwängler* Sammlung Saburoff zu Tf. 114; Meisterwerke 524; *Waldhauer* Porträts Alexanders d. Gr., Diss. München 1903, 44).

Einzelfragen des Verhältnisses von Malerei und Plastik. Malerei und Relief: *Conze* Über d. Relief b. d. Griechen, Sitz. Akad. Berlin 1882 I, 525, 563 ff. *Bulle* D. schöne Mensch[2] 547 ff., 556, 577 mit Abb. 180—182 (560, 569 f.). Einzelnes bei *Riezler* a. O. und bei *Della Seta* a. O. 224 (Verkürzung und Schattierung). Vgl. auch *Rodenwaldt* Komposition d. pompeian. Wandgemälde 262 ff. Selbst bei den Statuen im Westgiebel des olympischen Zeustempels hat man vermutet, die nur zur Hälfte in Stein ausgeführten Pferdeleiber einzelner Kentauren seien in Malerei an der Giebelwand ergänzt gewesen — schwerlich mit Recht; doch auch die abgekürzte Darstellung findet ihre Parallelen in der Malerei (Busti): die Gruppen sind eben im künstlerischen Sinne Hochreliefs („Vollreliefs"). Vgl. *Hauser* Gr. Vm. II 311. Einzelheiten wurden bei Steinreliefs jederzeit bald in Erz voll plastisch angefügt, bald gemalt. — Glanzlichter an Hochreliefs (demnach gewiß auch in der Rundplastik) *Winter* D. Alexandersarkophag 10. Schatten ebda; *Mendel* Bull. hell. XXXIII 1909, 316. Ausspruch des Praxiteles: Plinius nat. hist. XXXV 133. — Sophistik § 739; Kasseler Apollon § 700.

C: Literatur

Hier werden nur allgemeine Werke, soweit sie neu oder von irgend bleibendem Werte sind, genannt, und es wird ein für alle Mal darauf verwiesen; unten wird jedes nur der äußerlichen Vollständigkeit dienende Zitieren möglichst vermieden. Alles Einzelne ist im Zusammenhange der betreffenden Abschnitte angeführt. § 6

Ausführliche Bibliographien in alphabetischer Anordnung: große Malerei *Mau* Realkatalog der Bibliothek des archäologischen Instituts in Rom II 109 ff., wo außer selbständigen Werken auch manche verstreuten Aufsätze zusammengestellt sind. Keramik: *S. Reinach* Répertoire des vases peints, Paris 1900, II 366 ff.; *Walters* History of ancient pottery, London 1905, I, XXI ff. Auch das populäre Büchlein von *Huddilston* Lessons from greek pottery, London und New York 1902, enthält eine praktisch angelegte Bibliographie, die jedoch Anfänger bisweilen irreführen kann (der schöne Panaitios als Vasenmaler, täuschende Überschriften 118 f. u. a. m.). *Mau* a. O. 128 ff.

Große Malerei

Brunn Geschichte der griechischen Künstler II, Stuttgart 1859, Neudruck 1889. Hier ist die literarische Überlieferung über die griechischen Maler nicht nur gesammelt und gesichtet — die Exzerpte bei *Overbeck* Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, Leipzig 1868, beruhen durchaus darauf[1]) — sondern mit der Intuition eines seiner Zeit vorauseilenden Geistes von höchstem künstlerischem Scharfblick und Feinempfinden zu einheitlichen Bildern verarbeitet. Zwei Menschenalter weiterer Forschung haben Bereicherungen und Berichtigungen im einzelnen gebracht, ohne wesentliche Grundlagen zu erschüttern. Auch die zu vertrauensvolle Benutzung der philostratischen Bilder läßt sich loslösen, ohne den Bau zu gefährden.

[1]) Über eine gedruckte, aber noch unveröffentlichte französische Ausgabe der Schriftquellen zur Malerei mit Erläuterungen, *Receuil Milliet*, urteilt hart *S. Reinach* Rev. arch. IX 1919, 196 f.

Immer wieder geschieht es, daß die Forschung von früheren „Berichtigungen" zu *Brunn,* dem ersten wahren Nachfolger *Winckelmanns*, zurückkehrt. Die Selbständigkeit aller späteren zusammenfassenden Behandlungen beschränkt sich im wesentlichen auf die Heranziehung der in immer höherem Maaße verwertbaren Denkmäler.

Woltmann und *Woermann* Geschichte der Malerei I, Leipzig 1879, gibt einen bequemen, im einzelnen natürlich überholten Überblick über die antike Malerei von *Woermann,* berichtigt durch seine Gesch. d. Kunst I², Leipzig 1915. *Von Rohden* in *Baumeisters* Denkmälern des klassischen Altertums, München und Leipzig 1884 ff., II 851 ff. faßt nach dem damaligen Stande der Forschung das Wesentliche knapp und gut zusammen.

Girard La peinture antique, Paris 1892, gibt eine vortreffliche populäre Darstellung unter Benutzung der Denkmäler. Sein Artikel Pictura im Dictionnaire des antiquités IV ist ein modernisiertes Exzerpt daraus.

Bertrand Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité, Paris 1893, behandelt Probleme der antiken Malerei und verfolgt das Verhältnis der Alten zur Kunst durch alle Gattungen der Literatur. Der Verfasser ist Philologe, Maler und feingebildeter Kenner; er bietet daher vielerlei wertvolle Bemerkungen und Gedanken, obwohl er archäologisch auch hinter seiner Zeit im Rückstand ist (er beherrscht das Deutsche nicht).

Robert 16.—19., 21.—24. Hallesches Winckelmannsprogramm, Halle 1892 ff., gibt in einer Reihe einzelner Abhandlungen ein einheitliches System der klassischen Malerei, in welchem die erhaltenen Denkmäler in vielfach grundlegender, für Polygnot durchaus bahnbrechender Weise in den Vordergrund gerückt sind. Die neueste Forschung, die seine Ergebnisse teilweise zu berichtigen sucht, fußt auf dieser Grundlage.

Die Nachklänge der älteren Malerei in der römisch-kampanischen Wandmalerei verfolgen:

Herrmann Denkmäler der Malerei des Altertums, München 1906 ff., mit vielen feinen Bemerkungen, die auch dem Eigenwerte der italischen Bilder gerecht werden; die Einleitung dieses monumentalen Tafelwerkes wird eine zusammenhängende Darstellung bringen.

Rodenwaldt Die Komposition der pompeianischen Wandgemälde, Berlin 1909, der unter dem Einflusse von *Wickhoffs* Wiener Genesis das System von *Robert* in großzügiger Folgerichtigkeit bis zum äußersten durchführt. Dagegen *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 789 ff. (wo absichtlich ins andere Extrem gegangen wird); vgl. jetzt auch *Rodenwaldt* selbst, Röm. Mitt. XXIX 1914, 196, 2; XXXII 1917, 19 f.

Kurze Überblicke geben in verschiedener Form: *Michaelis* Deutsche Revue XXVIII 1903, II, 210 ff. (vgl. dagegen §§ 3 ff.) und in *Springers* Handb. d. Kunstgesch. I, 10. Aufl. von *Wolters*, der jedoch nur Einzelheiten verbessert hat; die Darstellung versagt fast überall, wo sie über tatsächliche Angaben hinausgeht. *Pfuhl* Die griechische Malerei, Leipzig 1911, N. Jahrb. XXVII 161 ff., im folgenden vielfach berichtigt. *Winter* bei *Gercke* und *Norden* Einleitung in die Altertumswissenschaft II² 145 ff., Leipzig 1912, wertvoll, aber etwas einseitig und stellenweise zu sehr an älteren Vorstellungen hängend, worunter die Verwertung neuerer Forschungen leidet *(Rodenwaldt, v. Salis, Hauser). Bulle* Der schöne Mensch² 605 ff. (*Hirt* Der Stil, Der schöne Mensch I, München und Leipzig 1912), mit zahlreichen wertvollen Bemerkungen.

Die einzelnen Maler sind bezw. werden behandelt in *Pauly-Wissowa-Kroll* Realenzyklopädie d. klass. Altertumswiss. und in *Thieme-Becker* Künstlerlexikon von *Rossbach, Robert, Sauer* u. a. Die Aufsätze von *Six* zur griechischen Malerei enthalten manches Gute, spotten aber im ganzen jeder wissenschaftlichen Methode und Kritik (Ath. Mitt. XIX 1894; Jahrb. XVIII ff. 1903, 1905, 1907, 1909—1911; Röm. Mitt. XXXII 1917, 172 ff.; Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 130 ff.; XL 1920, 180 ff.). Er behauptet freilich Jahrb. XXV 1910, 157 f., es sei vielmehr gefährlich, keine Zuweisungen von Bildern an berühmte Maler vorzunehmen. Nun ist gewiß jedes bedeutende Bild von einem bedeutenden Meister gemalt; es fragt sich nur eben, von welchem. Diese Frage zu beantworten fehlen uns meist die Mittel. Es handelt sich übrigens keineswegs nur hierum. Vgl. z. B. §§ 794 f., 811, 850.

Zu erwähnen ist endlich hier wie überall, wo von griechischer Kunst die Rede ist, der dänische Forscher *Julius Lange*, dessen Werke verschiedene Beiträge zum Verständnis der antiken Malerei enthalten, von der Beobachtung elementarer Gesetze der primitiven Flächenkunst bis zum lebhaften Nachempfinden der leichten Grazie dekorativer Pinselführung der Spätzeit. Daß die Äußerungen dieser köstlich frischen und starken Persönlichkeit keine fertigen Bausteine für ein Handbuch sind, betont *Furtwängler* in dem Vorworte des grundlegenden Werkes: Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst, Straßburg 1899 (Malerei 98 ff.). Daran reiht sich: Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst, Straßburg 1903, postum (Malerei 61 ff.).

Für die Technik ist das grundlegende Hilfsmittel *Blümner* Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern IV, Leipzig 1887, 415 ff., ergänzt durch N. Jahrb. XV 1905, 202 ff. und *Herrmann* Berl. phil. Woch. 1917, 1395 ff. Weiteres §§ 660 ff., 684.

Zu nennen ist schließlich immer noch das alte Werk von *Letronne* Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la décoration des temples et des autres édifices publics ou particuliers chez les Grecs et les Romains, Paris 1835, mit Appendice 1837. Von der etwas einseitig polemischen Richtung auf die Wandmalerei abgesehen, ist dies mit praktischen Indices ausgestattete Buch infolge der großen Kenntnisse und des guten Urteils des Verfassers immer noch nützlich, soviel auch daraus in die neuere Literatur übergegangen ist.

Keramik

Jahn Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München, München 1854, Einleitung, verdient noch immer den Platz an der Spitze der zusammenfassenden Behandlungen, nicht nur als erste dauerhafte Grundlage der Forschung — die massenhaften Vasenfunde in Etrurien waren damals erst 25 Jahre alt — sondern auch als ein noch heute wertvolles Hilfsmittel. Seine Fundlisten z. B. sind noch nicht ersetzt. Verständnis für die Vasen als Kunstwerke ist ihm selbstverständliche Voraussetzung — was durchaus nicht bei allen Nachfolgern der Fall ist; sein Name wird hier ähnlich mißbraucht wie der von *Winckelmann* im großen. § 7

Von Rohden in *Baumeisters* Denkmälern des klassischen Altertums III 1931 ff., München und Leipzig 1884 ff., gibt einen knappen Abriß der Vasenkunde, der bei ergänzender Kenntnis immer noch brauchbar ist.

Rayet et Collignon Histoire de la céramique grecque, Paris 1888, ist ein populäres Werk von eleganter Form, das durch Abbildungen und Belege noch nützlich sein kann.

Dumont et Chaplain Les Céramiques de la Grèce propre, 2 Bde, Paris 1888—1890, hat trotz der von *Pottier* darauf verwendeten Mühe nur durch die Belege einigen Wert. Das postume Werk enthält die Anfänge einer Vasenkunde und gesammelte Aufsätze auch aus anderen Gebieten. Die Abbildungen von *Chaplain* sind schlecht.

Pottier Catalogue des vases antiques du Louvre I—III, Paris 1896—1906, noch unvollendet, stellt in zwanglosem Anschluß an die Pariser Sammlung (bisher zwei Albums mit Abbildungen: Vases antiques du Louvre) nahezu ein Handbuch dar, das den seltenen Vorzug hat, fachmännische Beherrschung mit feiner Geisteskultur zu verbinden. Der 1. Band ist schon etwas veraltet; der 2. erreicht nicht immer die Schärfe des die Blütezeit umfassenden 3. Bandes.

Einen großen Rückschritt gegenüber diesem Werke bedeuten die Abschnitte über die Keramik bei *Perrot et Chipiez* Histoire de l'art dans l'antiquité VII (1898), IX (1911), X (1914), obwohl die allgemeinen Ausführungen manches Feine enthalten. Die Gattungseinteilung ist vielfach ungenau und wird nicht nur durch Willkürlichkeiten, sondern auch durch grobe Irrtümer entstellt. Es fehlt die gleichmäßige Beherrschung des Tatsächlichen. Von den Abbildungen sind viele nicht nach den besten Vorlagen gemacht; die neuen von *Evrard* sind ganz wertlos und irreführend.

Walters History of ancient pottery, 2 Bde, London 1905, ist eine vollständige Neubearbeitung des alten Handbuches von *Birch* (1857 und 1873). Das Werk ist besonders in seinen allgemeinen Abschnitten nützlich, leidet jedoch ebenfalls an mangelhafter Beherrschung des Gegenstandes.

Buschor Griechische Vasenmalerei, München 1913, 2. Aufl. 1914, als Ersatz des vergriffenen und wissenschaftlich nicht vollwertigen Buches von *Höber* D. Vasen d. griech. Altertums, München 1908, erschienen, gibt einen ausgezeichneten Überblick mit vielen, meist guten Abbildungen, welche auch der dekorativen Gesamtwirkung der Vasen möglichst gerecht werden.

Herford A Handbook of greek Vase painting, Manchester 1919, kommt neben *Buschor* höchstens wegen seines systematischen 1. Teils in Betracht. Die Bezeichnung als Handbuch paßt wenig zu dem Büchlein, das keinen wirklichen Überblick gewährt und nicht frei von groben Fehlern ist (z. B. wird die lakonisch-kyrenäische Hydria 10, 58 Tf. 2 b als Muster der jonischen Caeretaner Gattung der Busirishydria vorgeführt). Verdienstlich ist die Beigabe mancher neuer oder doch besserer Abbildungen.

Dugas Vasa im Diction. d. antiqu. V 628 ff. gibt einen kurzen Überblick des Tatsächlichen mit Zusätzen von *Pottier* (wertvoll zumal die Abschnitte über die unteritalische und die hellenistisch-römische Keramik, 651 ff.).

Werke über Einzelgebiete s. u., wo auch nur die grundsätzlich wichtigsten genannt werden; alles Weitere an seinem Ort.

Jeder Katalog einer leidlich vollständigen Sammlung und jede größere Veröffentlichung ausgewählter Denkmäler soll implicite eine Art Handbuch sein, auch ohne sich zu einem solchen auszuwachsen wie *Pottiers* Catalogue. Für beides hat *Furtwängler* auch auf dem Gebiete der Keramik Muster aufgestellt. § 8

Kataloge: *Furtwängler* Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium, Berlin 1885 (nach diesem Vorbilde *Winnefeld* Beschreibung der Vasensammlung zu Karlsruhe 1887). Hier erscheint zum ersten Mal eine strenge historisch-systematische Einteilung nicht nur der Gattungen, sondern auch des einzelnen auf Grund genauer Beobachtung und Kritik (Ergänzungen!). Es fehlen noch Abbildungen, die jedoch in einem Album mit Nachträgen von *Zahn* gegeben werden sollen. *Furtwängler* selbst hat noch einen illustrierten Katalog der Münchener Sammlung vorbereitet, den jetzt *Sieveking* in vier Bänden herausgibt: Die Kgl. Vasensammlung zu München, 1. Band von *Hackl*, München 1912. Die Einteilung und Anordnung des 1. Bandes ist nicht immer glücklich, die Beobachtung jedoch sehr genau und die Abbildungsweise mustergültig; sie wird bisher nur erreicht von dem kleinen Kataloge von *Jacobsthal*, Göttinger Vasen, Abhandl. Gött. Ges. d. Wiss. XIV 1, dessen Tafeln ebenfalls von *Obernetter* in München stammen. Andere moderne Kataloge bleiben hinter dem Ideale mehr oder minder zurück.

Masner Die Sammlung antiker Vasen und Terrakotten im K. K. österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien 1892, ist der erste illustrierte Katalog eines freilich nicht großen Museums. Die Abbildungen sind für ihre Zeit vorzüglich.

British Museum, Catalogue of the greek and etruscan Vases, 4 Bde., London 1893—1912, von *Cecil Smith* und *Walters*. Text von ungleichem Werte (vgl. *Löschcke* Ath. Mitt. XIX 1894, 516, 1) mit

wenig Abbildungen, die durch Sonderveröffentlichungen etwas ergänzt werden: *Murray* and *Cecil Smith* Designs on Greek Vases, 1894 (Innenbilder rotfiguriger Schalen). *Murray* and *A. H. Smith* White Athenian vases, 1896. Vgl. auch *Murray, Walters, A. H. Smith* Excavations in Cyprus, 1900.
Pottier Vases du Louvre, bisher 2 Bde., Paris 1897 und 1901, in Ergänzung des besprochenen Handbuches, ist das erste Beispiel weitgehender Illustration einer großen Sammlung. Die Abbildungen sind leider vielfach so klein, daß sie nur als Erinnerungsbilder oder Andeutungen dienen.
E. A. Gardner A Catalogue of the greek vases in the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1897, gibt zahlreiche kleine, aber meist gute Abbildungen.
P. Gardner Catalogue of the greek vases in the Asmolean Museum, Oxford 1897, gibt viele Textbilder und Tafeln (die farbigen mittelmäßig, vgl. *Hauser* Berl. phil. Wochenschr. XXI 1901, 427). Dies Museum erfährt durch *Sir Arthur Evans* andauernd Bereicherungen erlesenster Art, die dankenswerterweise regelmäßig im Journal of hellenic studies veröffentlicht werden.
Pellegrini Catalogo dei vasi del Museo civico, Bologna 1900, ähnlich wie der Oxforder Katalog, aber weniger reich und gut illustriert.
De Ridder Catalogue des vases peints de la bibliothèque nationale, 2 Bde., Paris 1901 f., mit zahlreichen Abbildungen.
Collignon et Couve Catalogue des vases peints du musée nation. d'Athènes, Paris 1902, mit Supplément von *Nicole,* 1911, der in Text und Abbildungen wenigst gelungene große Katalog, vgl. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XXIII 1903, 15 ff. (Text), *Wolters* D. Lit. Zeit. 1912, 1967 f., Ath. Mitt. XXXVIII 1913, 193, 2; *Buschor* Berl. phil. Woch. XXXV 1915, 312 ff.
Leroux Vases de Madrid, Paris 1912, mit guten Abbildungen.
Pellegrini Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee, Bologna 1912, sorgfältig und reich illustriert, doch sind die photographischen Bilder meist mangelhaft.

Dieser Katalog behandelt eine einheitliche Fundgruppe; ihm reihen sich die zahlreichen, meist in Zeitschriften verstreuten Ausgrabungsberichte an, in welchen die Vasen vielfach vorherrschen. Als besonders umfassend und geschichtlich bedeutsam seien einige Sammelbecken archaischer Keramik genannt, die Akropolis von Athen, Naukratis, Thera und Rheneia:
Graef Die antiken Vasen von der Akropolis, bisher Heft 1—3 Berlin 1909—1914, eine sorgfältige Veröffentlichung weniger Vasen und vieler Scherben.
Fl. Petrie, E. A. Gardner, Cecil Smith Naukratis, 2 Bde., 3. und 6. Memoir of the Egypt exploration fund, London 1886, 1888, gibt viele Abbildungen, die jedoch heute nur noch als vorläufige Veröffentlichung gelten können. Vgl. *Prinz* Funde aus Naukratis, 7. Beiheft zur Klio, Leipzig 1908, als Arbeit eines Historikers naturgemäß nicht ganz auf der Höhe keramischer Kennerschaft; vgl. z. B. *Frickenhaus* Anuari Inst. estud. Catalans VIII 239.
Dragendorff Theräische Gräber (*Hiller v. Gärtringen* Thera II, Berlin 1903), gut illustriert und für die Geschichte der archaischen Keramik vielfach grundlegend. Ergänzend und zum Teil erweiternd: *Pfuhl* Der archaische Friedhof am Stadtberge von Thera, Athen 1903 (Ath. Mitt. XXVIII 1903 1—290) mit vielen Abbildungen.
Rheneia: Die Funde aus dem Massengrabe, das die Athener bei der Reinigung der Insel Delos von Gräbern anlegten, werden jetzt nach dem Tode des Entdeckers *Stavropulos* hoffentlich herausgegeben werden. Die ergänzenden Funde der Franzosen auf Delos sind sogleich vorläufig veröffentlicht worden: *Poulsen* und *Dugas* Bull. hell. XXXV 1911, 350 ff.

Äußerst nützlich sind auch die Auktionskataloge, die sich sogleich der modernen Abbildungstechnik bemächtigt haben und vielfach reicher und besser illustriert sind als die Museumskataloge. Sie erhalten die Erinnerung einstmals geschlossener Sammlungen, was für die Herkunft der Funde wichtig sein kann und gelegentlich vollständige Kulturbilder gibt. Genannt seien nur ein altes und ein neues Beispiel:
Fröhner Collection van Branteghem, Brüssel 1892, damals vorbildlich.
(Böhlau) Griechische Altertümer südrussischen Fundorts aus dem Besitze des Herrn A. Vogell, Cassel 1908, bescheidener, aber reichlich illustriert und wissenschaftlich auf der Höhe, was natürlich nicht bei allen Auktionskatalogen der Fall ist.

Ein schöner Beweis dafür, daß es noch heute Dilettanti im alten vornehmen und wissenschaftlichen Sinne gibt, ist die illustrierte Beschreibung seiner Sammlung von
C. W. Lunsingh Scheurleer Catalogus eener Verzameling Egyptische, Grieksche, Romeinsche en andere oudheden, Haag 1909, durch praktische Anlage ausgezeichnet.

Zu einem wissenschaftlichen Kataloge gehört Vollständigkeit der tatsächlichen Angaben des Textes und allgemeine Vollständigkeit, d. h. die Bestände der Sammlung sollen annähernd erschöpft sein; doch werden bei großen Museen immer geringwertige magazinierte Bestände ausgeschlossen bleiben. Andrerseits sollen die Texte nicht zu Abhandlungen werden. Deshalb können weder Veröffentlichungen ausgewählter Denkmäler einer Sammlung mit mehr oder minder eingehendem Text noch selbst annähernd vollständige Albums ohne wissenschaftlichen Text als Kataloge gelten.

§ 9 Allgemeine Vasenveröffentlichungen. Das beste umfassende Werk ist *Furtwängler* und *Reichhold* Griechische Vasenmalerei, München 1900 ff., bisher 140 Tafeln mit Abbildungen in Originalgröße mit ausführlichem Text, vom Ende des 2. Bandes an von *Hauser;* die Fortsetzung hat *Buschor* übernommen. Auch diese für den Anfang des 20. Jahrh. noch unübertreffliche Veröffentlichung stellt freilich nur einen Kompromiß dar. Rein und vollständig ist nur die Wirkung der unbeschädigten Originale selbst: man muß um große Gefäße herumgehen, kleine in der Hand bewegen, um den ganzen Reiz von Werkstoff, Technik, dekorativer und bildlicher Wirkung zu genießen; der antik empfindende Kenner und der Südländer will auch die Form nachfühlen und

die Oberfläche streicheln. Nur einen Teil dieses Eindrucks vermag die Vervielfältigungstechnik auf der Fläche festzuhalten, und zwar nur stückweise. Ein leidliches Gesamtbild geben farblose orthochromatische Photographien; die Farbenphotographie fälscht vorläufig noch die Töne. Vollendete mechanische Wiedergabe der einzelnen Bilder ist nur bei farbkräftiger Erhaltung auch der mit verdünntem Firnis gemalten Linien und bei annähernd ebenen oder zylindrischen Flächen möglich; diese werden während der Aufnahme gedreht, was durch einen von *Arthur Smith* erfundenen Apparat, den Kyklographen, möglich geworden ist (*Murray-Smith* White Ath. Vases; *Riezler* Weißgrundige att. Lekythen, München 1913). Neuerdings ist es *von Lücken* gelungen, die Verkürzung auch bei anders und mehrfach gekrümmten Flächen weitgehend, wenn auch nicht ganz auszuschalten. Bisher mußten alle derartigen, d. h. bei weitem die meisten Bilder zeichnerisch auf die Fläche übertragen werden, was bei starken Krümmungen beträchtliche Verschiebungen erfordert[1]). Pausen geben nur eine Grundlage. Gar nicht wiederzugeben ist die Wirkung der glänzenden Relieflinien der Blütezeit. Der Versuch, den Strichcharakter millimeterweise zu kopieren, bringt die Linie um Einheit und Leben. Nur die äußerste Fähigkeit der Einfühlung und der äußerste Gehorsam der Hand ermöglichen eine Stiltreue, die nicht mathematisch ist, aber für unser abstraktes Sehen wenigstens in den Hauptformen genügt (vgl. *Cornelius* Elementargesetze der bildenden Kunst 39 f.). *Reichhold* besaß diese Fähigkeiten in einzigem Maaß und hatte sie zu einer Meisterschaft ausgebildet, die auch die vorzüglichsten früheren Leistungen weit hinter sich läßt. Einzelne bunte Gefäße sind nach seinen Aquarellen farbig wiedergegeben; sonst tritt ein helles Grau oder der Papierton und das stumpfe Druckschwarz an die Stelle der warmen Tonfärbung und des leuchtenden Firnisses. Tf. 123 zeigt in der Nebeneinanderstellung von Zeichnung und Photographie des Rundbildes der Sosiasschale deutlich die Stärken und die Schwächen beider einander ergänzender Verfahren.

Gewählt sind die abgebildeten Gefäße von *Furtwängler* und *Hauser* nach ihrem künstlerischen und geschichtlichen Wert; es ist eine Auslese des Bedeutendsten. Der Text, bis zum Beginn des 3. Bandes mit technischen Zusätzen von *Reichhold,* gibt implicite ein Handbuch der Blütezeit vom 6. bis zum 4. Jahrh. *Furtwängler* gibt dabei in wachsender Erkenntnis sehr viel Neues und Wichtiges. Noch wertvoller sind die Texte von *Hauser,* in welchen höchste Kennerschaft mit großzügiger kunstgeschichtlicher Betrachtung voll überraschender Ergebnisse und mit intimer Kenntnis und Empfindung für antikes Leben und Schaffen verbunden sind. Von *Buschor* ist eine würdige Fortsetzung zu erwarten.

Der Weg von den ersten großen Vasenveröffentlichungen des 18. Jahrh. bis zum *Furtwängler-Reichhold* enthält ein Stück Kulturgeschichte. Das historische Denken des 19. Jahrh. hat zwiefach gewirkt. Es hat das naive Stilgefühl der Schaffenden teils getötet, teils hilflos gemacht wie einen erwachten Nachtwandler; erst dadurch wurde weitgehende Stiltreue der Abbildungen — immer noch grob gesprochen — möglich. Die Folge war aber eine allgemeine Abstumpfung des lebendigen Empfindens für bildende Kunst. Die großen Vasenfunde der ersten Hälfte des 19. Jahrh. kamen in die Hände eines vorwiegend philologisch-historisch und antiquarisch interessierten Gelehrtengeschlechts. Es ist bezeichnend, daß fast nur die feine Kulturüberlieferung von nicht Zünftigen, wie dem *Duc de Luynes* eine Brücke von *Winckelmann* zu *Brunn* schlug. Das volle Verständnis der griechischen Vasen erschließt weder der Antiquar noch der Ästhetiker, sondern nur der Archäologe, der im Altertum und in der Kunst lebt.

§ 10 Seit Ende des 17. Jahrh. tauchen einzelne Abbildungen von Vasen in den Sammelveröffentlichungen auf, doch erst im Jahre 1766 erschien das erste große Vasenwerk: *d'Hancarville* Antiquités étrusques, grecques et romaines tirées du cabinet de M. Hamilton, 4 Bde, 1766—67. Dies Werk hat bei aller naiven Stillosigkeit der Wiedergabe — die dem Kundigen immerhin selbst feinere Scheidungen zu gestatten pflegt — große künstlerische Vorzüge, auf die erst *Gerhard,* Mitte des 19. Jahrh., entschieden zurückkam, und deren hoffentlich endgültigen Sieg unglaublicherweise erst das 20. Jahrh. gebracht hat; Ausnahmen leben freilich immer noch nach, vgl. z. B. *Milani* Monumenti scelti del Museo archeologico di Firenze. Bei *d'Hancarville* pflegt erstens das ganze Gefäß, und zwar nicht nur in leerem Formschema, sondern in seiner Gesamterscheinung, abgebildet zu werden. Zweitens werden die wirklichen Farben oder doch Farbwerte der Bilder gegeben: schwarze Gestalten auf hellem Grund und umgekehrt. Dies war für das künstlerische Empfinden des 18. Jahrh. vor dem Auftreten des Klassizismus selbstverständlich; wir finden durchweg die gleiche Art der Wiedergabe, vom Museum Romanum des alten *Caussius,* 1690, und dem Thesaurus antiqu. Roman. des *Graevius* an (Bd. XII 1699) zu *Beger, Montfaucon, Gori, Caylus.* Die große Mehrzahl der Veröffentlichungen des 19. Jahrh. begeht dagegen die Barbarei, für beides Umrißzeichnung auf hellem Grunde zu verwenden — kaum besser als die Linearzeichnungen nach pompeianischen Bildern. Bei *Winckelmann* ist die Umrißzeichnung noch vereinzelt; erst bei *Tischbein* herrscht sie. Das Interesse für die Vasen als Kunstwerke führt *d'Hancarville* sogar zu ganz modern anmutenden Erwägungen; so ist der pseudoperspektivischen Hochstaffelung der Gestalten auf der Fläche, wie sie z. B. die Leukippidenhydria des Meidias zeigt, II Tf. 23, eine Übertragung in ein perspektivisch richtiges räumliches Bild im Stile des 18. Jahrh. gegenübergestellt (Tf. 26). Demgegenüber fällt der völlige Mangel an Stiltreue im einzelnen, die phantastisch antikisierende Umrahmung der Bilder, der Mangel an Kritik gegenüber tollen Ergänzungen und Fälschungen wenig ins Gewicht; denn ähnliche Dinge reichen weit ins 19. Jahrh. hinein und noch *Welcker, Jahn* und *Overbeck* haben die lächerlichsten

Abb. 593

[1]) Die älteste Abrollung eines Vasenbildes ist antik: in dem Bilde der weißen Lekythos Ath. Mitt. XVI 1891, 389 (*Riezler* 7) ist eine Lutrophoros mit einem Reiter darauf dargestellt. Der Pferdeschwanz hatte keinen Platz und von Perspektive ist natürlich keine Rede, so daß das Fehlen des Schwanzes wie eine Verstümmelung ausgesehen hätte; der Maler läßt ihn daher ruhig neben dem Gefäß in der Luft wehen.

Vasenfälschungen ernst genommen (z. B. *Millin-Reinach* Peintures de vases antiques II Tf. 55 f.). Es ist auch bei *d'Hancarville* ein vereinzelter Fall, wenn aus einer Tympanonschlägerin eine Rokokodame mit Schnürleib, Reifrock und Stelzschuhen geworden ist (III Tf. 53). — Gleich nach *d'Hancarville* begann *Passeri* eine weit stillosere Veröffentlichung, Picturae Etruscorum in vasculis, 3 Bde, Rom 1767—75. Später folgt *Tischbein* Collection of engravings from ancient vases, Neapel 1791—95, noch heute wertvoll, weil die Mehrzahl der Originale (eine zweite Sammlung Hamilton) teils verloren, teils unzugänglich ist. Offenbar falsche Ergänzungen sind allerdings häufig. Zu *S. Reinach* Répertoire des vases peints II 279 ist zu bemerken, daß die Sammlung Hope 1917 versteigert worden ist.

Mit *Tischbein*, der freilich noch „verschönert", beginnt die Steigerung der Stiltreue, die sich jedoch keineswegs in gleichmäßig aufsteigender Linie bewegt. Der Vergleich der Originale oder der *Reichhold*schen Tafeln mit älteren Bildern führt noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. bisweilen zu so betrübenden Ergebnissen wie z. B. bei der Vivenziohydria mit der Iliupersis, *Millin-Reinach*
Abb. 378 Peintures de vases antiques, Paris 1808—10 (1891 Neudruck in Verkleinerung) I Tf. 25 f., Gr. Vm. I Tf. 34. Selbst noch in *Benndorfs* Wiener Vorlegeblättern, also ausgewähltem Lehrstoff, sind ganz grobe Verstöße unverändert übernommen und mühsam hergestellte Neuaufnahmen, die doch weder genau noch künstlerisch wirksam sind, veröffentlicht (z. B. Flasche des Timonidas, 1888 Tf. 1, 1, vgl. Ath. Mitt. XXX 1905 Tf. 8; Amphiaraoskrater, nach Mon. d. Inst. X Tf. 4 f., 1889 Tf. 10: altkorinthisch mit Schattierungen auf Weiß! Vgl. Gr. Vm. III Tf. 121. Françoisvase, *Furtwängler* a. O. I 1 f. 1).

Wie sehr das künstlerische Interesse an den Vasen in den beiden ersten Dritteln des 19. Jahrh. zurückgetreten war, zeigt die ganze Anlage der Veröffentlichungen. Es bedurfte eines vornehmen Liebhabers, des *Duc de Luynes*, damit eine Auswahl erlesener Stücke in guten Abbildungen herausgegeben und geschmackvoll besprochen wurde (Déscription de quelques vases peints, Paris 1840). Sammlungen oder Gruppen aus solchen, wie *Gerhards* Trinkschalen oder Apulische Vasenbilder, wurden natürlich auch noch veröffentlicht. Im allgemeinen aber herrschte nur noch das inhaltliche, mythologische, historische, antiquarische, wenn nicht gar symbolistische Interesse; daraufhin wurden die Vasenbilder zusammengestellt. Die Zusammenstellungen haben noch heut ihren Wert, soweit sie richtig sind; von den Texten ist ein erschreckend großer Teil Makulatur, auch in den Zeitschriften. Das Tollste hat darin der sonst vielfach verdiente *Panofka* geleistet, wenigstens unter den namhaften Gelehrten. Seitenlang glaubt man eine Bierzeitung zu lesen, besonders bei den angeblichen Beziehungen der Bilder auf die Namen der Maler (Abh. Akad. Berlin 1848, 153 ff.). Die Phantasie dieses Akademikers war auch reichlich unsauber. So erklärt er die Namen Psiax und Hilinos grob erotisch und findet daher auf ihrer Vase, was er sucht: ein Jüngling gießt sich Salböl in die Hand, eine Mänade klappert mit Krotalen; das symbolisiert die beiderseitigen αἰδοῖα und stellt einen Antrag dar; sie öffnet ihre — Klapper und sagt: „Also darnach strebst Du?" Weniger amüsant, aber desto verbreiteter, auch von *Gerhard* geteilt, war die Sucht, überall Beziehungen auf die eleusinischen oder orphischen Mysterien zu finden; andere deuteten die ganze alte Geschichte in die Vasenbilder hinein. Gelehrte Nachfahren solcher Weisheit gibt es zum Glück nur noch ganz vereinzelt, vgl. darüber z. B. *Curtius* Berl. phil. Woch. XXX 1910, 523 ff.; dagegen halten kleine Antikenhändler und Lokalforscher noch immer liebevoll daran fest. Erst *Jahn* hat diesem Wust in vielen vortrefflichen Interpretationen ein erfolgreiches Gegengewicht geschaffen.

Das grundlegende Meisterwerk methodischer Deutungskunst ist *Robert* Bild und Lied, archäol. Beiträge zur Geschichte der griech. Heldensage, Berlin 1881 (Philol. Untersuchungen V); vgl. dazu *Bulle* Handb. d. Archäol. I 51. Viele Beispiele gibt *Robert* auch in seiner Archäol. Hermeneutik, einem Werke von bewundernswerter Gelehrsamkeit (Berlin 1919; 297 ff. über die erwähnten Verirrungen und deren ziemlich harmlose Ausläufer bei heutigen Religionsforschern, die, wie *Wilamowitz* sagt, in allem, was da kreucht und fleucht, Seelen erkennen wollen). Vgl. auch seine lichtvolle Behandlung der Pandoravasen, Hermes IL 17 ff. Über das Verhältnis der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos handelt vortrefflich *Luckenbach* Jahrb. f. klass. Phil. Suppl. XI 1880, 493 ff. (das Epos im weitesten Sinn im Archaismus allein als Quelle nachweisbar, erst im freien rotfigurigen Stil Einfluß des Dramas; daß beides vielfach durch die große Kunst vermittelt ist, betont *Pottier* Catalogue passim).

§ 11 Die ersten monumentalen Zeugnisse des neuerwachten Kunstinteresses sind *Conzes* Melische Tongefäße, Leipzig 1862, worin zum ersten Mal eine Vasengattung monographisch veröffentlicht ist, und vor allem das große Werk von *Hartwig* Die griechischen Meisterschalen des strengen rotfigurigen Stils, Stuttgart 1893 — gleichzeitig mit *Furtwänglers* Meisterwerken der griechischen Plastik. Unter den Vorarbeiten sind *Kleins* Euphronios und Vasen mit Meistersignaturen, 1886 und 1887 bereits in 2. Auflagen erschienen, von grundsätzlichem Wert (1. Auflagen 1879 und 1883). Die höchste Verfeinerung der formalstilistischen Einzelforschung stellen die Arbeiten von *Beazley* dar, vgl. § 375; zusammenfassend Attic redfig. vases in American Museums, London 1918. Ein schönes und bequemes Hilfsmittel ist *Hoppin* A Handbook of attic redfig. Vases, Cambridge 1919, 2 Bde, mit Abbildungen fast aller signierten Gefäße und kurzer Bibliographie für jeden Meister. Die mit Namen bekannten und viele von *Beazley* und anderen stilistisch erschlossene Meister sind alphabetisch geordnet, leider durcheinander, nicht getrennt, wie es *Pottier* Rev. arch. X 1919, 200 für Gruppen von so ganz verschiedenem urkundlichem Werte mit Recht fordert, und ohne Seitenköpfe, wodurch der Vorteil der alphabetischen Anordnung verringert wird. *Kleins* Meistersignaturen sind durch dieses äußerst verdienstliche Werk für den rotfigurigen Stil ersetzt und überholt. Daß dem Verf. manche Zuweisung entgangen ist, wird ihm kein Kundiger vorwerfen (z. B. Aison, *Riezler* D. Parthenon u. d. Vasenmalerei,

München 1907; Atalantemeister, *Watzinger* Jahresh. XVI 1913, 143, vgl. 164; §§ 618 f., 623, 630 f., 647). Eine in knappster Form gehaltene Ergänzung dazu gibt *Nicole* Corpus des céramistes grecs, Rev. arch. IV 1916, 373 ff. (Berichtigungen Rev. ét. gr. XXX 1917, 237 f.; *Hoppin* Amer. Journ. Arch. XXI 1917, 308 ff.). Über *Reichhold* Skizzenbuch griech. Meister s. § 375.

Die tektonische und dekorative Bedeutung der Vasen behandeln systematisch *Lau, Brunn, Krell* Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Dekorationssystem, Leipzig 1877; vgl. auch *Genick* und *Furtwängler* Griechische Keramik², Berlin 1883. Die Vasenornamentik allein war schon früher zusammenfassend behandelt worden: *v. Lützow* Zur Geschichte des Ornaments an den griechischen bemalten Tongefäßen, München 1858. Vgl. *Reichhold* Kunst und Zeichnen in den Mittelschulen II: Das Flachornament des Altertums, Berlin 1895. Vorwiegend auf den Vasen fußt auch das bedeutende Buch von *Riegl* Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.

Die heutige Vasenforschung muß allseitig sein, vgl. dazu §§ 24 ff. Wenn *Walters* History of anc. pottery I 22 das historisch-hilfswissenschaftliche Interesse einseitig betont, so ist das ein Anachronismus; doch ist es wohl schroffer gesagt als gemeint.

Folgende allgemeine Vasenveröffentlichungen seien noch genannt:

Millin Peintures de vases antiques, 2 Bde, Paris 1808—10, mit dem folgenden Werk zusammen erneuert von *S. Reinach*, 1891 (verkleinert).
Millingen Peintures antiques de vases grecs tirées de diverses collections, Rom 1813; vgl. *Millin.*
Millingen Peintures antiques de vases grecs de la collection de Sir John Coghill Bart, Rom 1817.
De Laborde Collection de vases grecs de M. le comte de Lamberg, Paris 1813—1824.
Micali Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli italiani, Florenz 1832.
Micali Monumenti inediti a illustrazione della storia usw., Florenz 1844.
Inghirami Pitture di vasi fittili, 4 Bde, Florenz 1833—37, 2. Aufl. 1852—56.
Baron Stackelberg Gräber der Hellenen, Berlin 1836.
Lenormant und *de Witte* Élite des monuments céramographiques, 4 Bde, Paris 1837—61.
Duc de Luynes Déscription de quelques vases peints étrusques, italiotes, siciliens et grecs, Paris 1840.
Gerhard Auserlesene Vasenbilder, 4 Bde, Berlin 1840—58.
Gerhard Griechische und etruskische Trinkschalen des Kgl. Museums, Berlin 1840.
Gerhard Etruskische und campanische Vasenbilder des Kgl. Museums, Berlin 1845.
Gerhard Apulische Vasenbilder des Kgl. Museums, Berlin 1845.
Gerhard Trinkschalen und Gefäße des Kgl. Museums zu Berlin und anderer Sammlungen, Berlin 1848—50.
Roulez Choix de vases peints du musée d'antiquités de Leyde, Gent 1854.
Benndorf Griechische und sicilische Vasenbilder, Berlin 1869—83.
Vorlegeblätter für archäologische Übungen des Wiener Seminars, 1869—91, Serie I—VIII von *Conze*, A—E und 1888—91 von *Benndorf.*

Zu den einzelnen Vasenmalern siehe *Pauly-Wissowa-Kroll* Realenzyklopädie und *Thieme-Becker* Künstlerlexikon (Artikel von *Loeschcke, Robert, Leonard, Sauer* u. a.).

S. Reinach Répertoire des vases peints grecs et étrusques, 2 Bde, Paris 1899—1900, ist ein äußerst nützlicher bildlicher Index der wichtigsten älteren Zeitschriften (Bd I) und mehrerer obengenannter Werke (Bd II: *Millingen* Vases Coghill; *Gerhard* Auserlesene Vasenbilder; *Laborde, Luynes, Roulez*, [*Schulz*], *Tischbein*). Notizen und Literaturangaben erhöhen den Wert dieses vortrefflichen Hilfsmittels, doch darf es in keiner Weise als Neuausgabe und Ersatz der Originalausgaben gelten, nicht einmal in rein inhaltlichen Fragen, wie *Reinach* in der Vorrede meint; *Walters* spricht gar ohne weiteres von re-editing. Eine wirkliche verkleinerte Neuausgabe sind nur die obengenannten Peintures de vases antiques von *Millin-Millingen-Reinach.* Kleine Ergänzungen Rev. arch. III 1916, 311 f.; *Bleecker Luce* Amer. Journ. Arch. XXI 1917, 409 ff.; XXIV 1920, 271 f.

II: Erhaltene Werke und Nachrichten
Gesichtspunkte der Betrachtung

A: Die große Malerei

1: Die erhaltenen Denkmäler

§ 12 Im ersten Abschnitt ist bereits gesagt worden, daß unsere anschauliche Kenntnis der griechischen Malerei fast nur auf den mehr oder minder getrübten Nachklängen ihrer verlorenen Werke beruht. Es folgt hier ein Überblick der erhaltenen Denkmäler, deren bescheidenstes uns doch immer noch mehr Anschauung vermittelt als die ausführlichsten literarischen Angaben.

a: Originale

α: Der Archaismus

Die Feststellung, daß wir kein einziges berühmtes Originalwerk der großen Malerei besitzen, wiegt für den Archaismus nicht so schwer wie für die reife Kunst. Denn auf frühen Entwicklungsstufen ist der Abstand der dekorativen und der Kleinkunst von der großen Kunst noch mäßig und gerade aus archaischer Zeit sind uns Malereien von verhältnismäßig hohem Rang erhalten. An der Spitze stehen die tönernen Metopen des alten Tempels
Abb. 480 ff. von Thermos in Ätolien, die der Wende des 7. und 6. Jahrh. angehören dürften. Nach Größe und Sorgfalt der Ausführung wären sie trotz ihrer dekorativen Bestimmung ohne weiteres wie Werke der freien Kunst zu werten, wenn nicht ihre Koloristik den technischen Bedingungen der Keramik unterworfen wäre. Allein auch diese Einschränkung wiegt nicht allzu schwer, denn es scheint, daß die bis in den Hellenismus hinein blühende Vierfarbenmalerei von der Tonpolychromie ausgegangen ist. Falls die verlorenen Metopen des Aphaiatempels von Ägina, wie vermutet wird, aus stuckiertem Holz bestanden und bemalt waren, so waren sie angesichts der Vollendung der Giebelgruppen wahrscheinlich den freien Gemälden des frühen 5. Jahrh. gleichwertig; das gleiche gilt von bemalten Marmormetopen, deren es sicherlich im Archaismus gab. Einen gewissen Ersatz bietet die lebensgroße Gestalt
Abb. 487 auf der Grabstele des Atheners Lysias aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrh., ein freilich fast nur als Zeichnung erhaltenes Beispiel bunter, und zwar wahrscheinlich hellbunter Marmormalerei auf farbigem Grunde.

Zu den Tonmetopen wie zu der Marmorstele bietet die Vasenmalerei weitgehende Analogien. Leicht polychrome Gestalten zeigen nicht nur die monumentalen Grabvasen des
Abb. 58 f., 109 f., 119 7. — 6. Jahrh. auf den Kykladen und in Athen, sondern auch kleinere Gefäße der jonisch-naukratitischen und der nordargivischen Keramik, diese bis zu den feinsten Miniaturvasen herab. Die besten Bilder dieser Art sind den Metopen von Thermos gleichwertig. Die Stele des Lysias steht als Zeichnung auf der gleichen Stufe wie die ältere rotfigurige Vasenmalerei, mit der sie sogar Einzelheiten der Technik teilt. Ihre der Marmorplastik entsprechende Polychromie konnte freilich nicht auf die Keramik, die den Tongrund des Gefäßkörpers mit schwarzem Firnis überzog und die Gestalten aussparte, übertragen werden; eine genauere Parallele zur rotfigurigen Vasenmalerei bietet da das Bruchstück einer bemalten
Abb. 486 Giebelwand aus Poros (Kalktuff) von der Akropolis: auf blauem Grund eine rötliche Löwin; doch standen hier wie dort die mit feinen dunklen Linien gezeichneten Gestalten im wesentlichen hell auf dunklem oder doch farbigem Grunde: Keramik und Malerei auf Stein zeigen die gleiche Vertauschung von Hell und Dunkel gegenüber der vorhergehenden Gewohnheit, auf hellerem, nicht mit Farbe gedecktem Grunde zu malen. Die große Malerei ist hier sicher vorangegangen, denn das Giebelbruchstück mit der Löwin ist offenbar älter als die rotfigurige Technik. Das kleine Sockelbild der Stele, ein Reiter, ist gleichartig und alle weiteren Reste archaischer Marmormalerei schließen sich an, kleinere Grabstelen und Bruch-

stücke sowie zwei eigenartige Gemälde: ein Marmordiskos mit dem Sitzbilde des koischen Asklepiaden Aineios aus Attika, vom Ende des 6. Jahrh., und das Bruchstück eines innen bemalten Marmorschildes von der Akropolis aus der Zeit um 500; es zeigt den Oberkörper einer Nike. Der Grund ist rot, die Zeichnung schwarz, die Lokalfarben sind teils hell teils dunkel wie der schwarze Bart des Aineios oder die Flügel der Nike. Abb. 485

Nach Ausweis der spärlichen Funde aus klassischer Zeit ist auch die Malerei auf Marmor später wieder zu dem in der unräumlichen Gestaltenmalerei bevorzugten hellen Grunde zurückgekehrt. Wir finden ihn wie auf den alten Metopen von Thermos, so auf einem großen farbigen Tonpinax der Zeit um 500 von der Akropolis, auf einem Tonplattenfries und auf den meisten Wandgemälden archaischer und späterer Zeit in Etrurien — daneben im gleichen Grab und selbst im gleichen Bild auch dunklen Grund —, endlich noch in Pompei neben andersfarbigen Wandflächen, auf welchen bunte oder auch einfarbige Gestalten stehen. Von der weißgrundigen Malerei sind schon die polychromen Vasen des attischen Archaismus abhängig, vielleicht von Anfang an, jedenfalls aber in ihrer spätarchaischen vollentwickelten Form. Abb. 484, 488

Die betrachteten Reste größerer archaischer Malereien stehen in vielfacher und enger Beziehung zu den gleichzeitigen Vasen; denn sie sind ihrerseits noch nichts anderes als kolorierte Zeichnungen und die Einfachheit der archaisch gebundenen Typik und Formgebung gestattete den Vasenmalern noch, der großen Kunst sehr nahe zu kommen. Den Anfängen einer eigentlichen Malerei seit Polygnot konnten sie nur noch unter Vernachlässigung ihrer dekorativen Aufgaben sehr unvollkommen folgen; die volle Entfaltung der Malerei seit Apollodoros endlich wies die Vasenmaler gebieterisch in die Schranken der reinen dekorativen Zeichnung zurück.

Archaische Malerei. Vgl. §§ 528 ff. *Perrot* IX 225 ff. Metopen von Thermos Ant. Denkmäler II T. 50—52 a. Tonpolychromie und Vierfabenmalerei *Winter* Das Alexandermosaik 3 f. Lysiasstele *Rodenwaldt* Ant. Denkm. III Tf. 33; *Löschcke* Ath. Mitt. IV 36 ff., 289 ff., Tf. 1 f. (vgl. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfig. Vasenmalerei 67 f.: Vergleich mit dem Stile des Vasenmalers Euthymides); *Conze* Die attischen Grabreliefs I Tf. 1, Weiteres Tf. 6, 9, 13 (vgl. *Langlotz* 64). Hierzu wie zu dem folgenden Diskos *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 75 ff., vgl. § 533. Bruchstück des Bildes einer Löwin auf Poros *Wiegand* D. archaische Porosarchitektur d. Akropolis Tf. 6, 1—3, berichtigt durch *Heberdey* Altatt. Porosskulptur 125 ff. (vgl. 210, heller und dunkler Grund). Kleines Bruchstück von Buntmalerei (Rot und Grün) auf dem Stucküberzug einer Porosplatte *Heberdey* 127 Abb. 139 (Gewandfalten). Diskos und Schild *Dragendorff* Jahrb. XII 1897, 1 ff. Tf. 1 f. Pinax von der Akropolis *Benndorf* 'Εφ. 1887, 115 Tf. 6. Etruskisch: *Weege* Etrusk. Malerei, Halle 1920; Jahrb. XXXI 1916, 105 ff. Tf. 6 ff. (griechischer und hellenisierter Stil); Ant. Denkm. II Tf. 41 ff.; *Martha* L'art étrusque, Paris 1887, 377 ff. Tf. 4.

β: Die klassische Zeit

Die klassische Blütezeit des 5. und 4. Jahrh. hat nur in einigen böotischen Grabstelen bedeutende Reste ihrer Zeichenkunst in ansehnlichem Maaßstab hinterlassen; erhalten ist anscheinend nur die sorgfältig durchgeführte Vorzeichnung für enkaustische Malerei. Zahlreiche, einst bemalte attische Grabstelen zeigen meist nur noch in der verschiedenen Erhaltung der Oberfläche des Marmors einen Hauch des Bildes. Die meisten sind klein und unbedeutend; von einem großen Naiskos ließ sich nur eben noch feststellen, daß er ein den größten Grabreliefs entsprechendes Bild enthielt; ein solches aus Pantikapaion war bei der Auffindung noch leidlich erhalten. Die weißgrundigen, bunt bemalten Vasen bleiben mit jedem Jahrzehnt weiter hinter der großen Malerei zurück; nur wenige zeigen Ansätze zu malerischer Behandlung wenigstens einzelner Gestalten, aber gerade die besten enthalten sich dessen durchaus: es sind immer noch kolorierte Zeichnungen und man muß sich hüten, von ihrem vielfach dekorativen Kolorismus ohne weiteres auf den der großen Kunst zu schließen. Nicht viel anders steht es mit den Wandbildern der etruskischen Gräber, deren beste wenigstens zum Teil von Griechen gemalt sind; wir sahen schon, daß sie den alten hellen Hintergrund meist beibehielten. Malerischer sind trotz dekorativer Flächenfüllung die Gestalten eines Sarkophages von Corneto behandelt: Amazonenkämpfe in Temperafarben auf Alabaster in griechischem Stile des 4.—3. Jahrh.; doch lehren auch sie uns nicht, wie ein räumliches Bild der freien griechischen Malerei aussah. § 13 Abb. 633 f. Abb. 553 Abb. 529 ff., 543 ff., 551 f. Abb. 657

Klassische Malerei. Böotische Grabstelen §§ 722, 733; *Vollgraff* Bull. hell. XXVI 1902, 554 ff. (558) Tf. 7 f.; *Bulle* Der schöne Mensch² 637, 707 Tf. 309; *Karo* Anz. XXVI 123 f. (*Keramopulos*, welcher Deltion III 1917, 245 ff. eine kleine schlecht erhaltene Stele aus Theben, die man zunächst für hellenistisch halten würde, ins spätere 5. Jahrh. setzt. Seine Gründe lassen sich nach der Abb. nicht recht beurteilen); *Rodenwaldt* Anz. XXVIII 1913, 63 ff. Attische Stelen *Milchhöfer* Ath. Mitt. V 187 ff. Tf. 6; *Brückner* D. Friedhof am Eridanos 68, 1. Pantikapaion Compte rendu Petersb. 1882—88 Suppl. 19 Nr. 24 (*Kieseritzky* und *Watzinger* Griech. Grabreliefs aus Südrußland 50; *Minns* Scythians and Greeks 306); § 871. Sarkophag von Corneto Journ. hell. stud. IV 1883, 354 ff. Tf. 36 ff.; Mon. d. Inst. IX Tf. 60; *Amelung* Führer durch d. Antiken in Florenz 187 ff. Nr. 211; *Matthies* Die praenestinischen Spiegel 105 f. Weswegen einzelne etruskische Äusserlichkeiten die Urheberschaft eines in Etrurien tätigen griechischen Malers ausschließen sollen, ist nicht einzusehen, vgl. *Nachod* D. Rennwagen bei den Italikern, Diss. Leipzig 1909, 80. Auch das lange Amazonengewand weist *Neugebauer* Studien über Skopas, Leipzig 1913, 13 f. auf einer apulischen Vase nach; vgl. *Schröder* Jahrb. XXIX 1914, 128.

γ: Hellenismus und Kaiserzeit

αα: Bilder

§ 14 Die Ausbreitung der griechischen Kultur von der Zeit Alexanders des Großen ab hat bewirkt, daß auch Rom im letzten Jahrhundert der Republik kulturell eine hellenistische Stadt wurde; von Augustus ab war es die Hauptstadt des Hellenismus. In diesem Sinne gehören die zahlreichen Wandgemälde Roms und der kampanischen Städte zur hellenistischen Kunst, ob sie nun von Griechen oder von hellenisierten Syrern, Latinern oder Oskern gemalt sind. Dies gilt auch für die rein griechischen Mumienbildnisse der Kaiserzeit aus Ägypten, die sich mit den römisch-kampanischen Bildnissen berühren. Die erhaltenen Miniaturen gehören vollends der Spätzeit an, doch verraten sie vielfach hellenistische Vorbilder. Es bleiben außer kleinen dekorativen Wandfriesen und anderen flüchtigen Bildchen in den Häusern von Delos zahlreiche Sepulkralbilder, von den Wandgemälden großer Kammergräber bis zu bescheidenen Kalksteinstelen. Obenan steht das
Abb. 750 große Wandbild eines makedonischen Grabes, zwei Gestalten auf hellem Grund: ein vornehmer Reiter bedroht einen schreienden Barbaren mit der Lanze. Andere Gräber, wie die von Marissa in Syrien, stehen hinter dem makedonischen weit zurück, und die zahlreichen skythischen Grabbilder aus der Kaiserzeit sind stark barbarisch. Von den
Abb. 748 f. bemalten Stelen sind die von Pagasai am wichtigsten und am besten erhalten. Es ist eine bisweilen vortreffliche Handwerkskunst des 3.—2. Jahrh., der wir unter anderem das erste griechische Interieurbild verdanken. Zahlreiche weniger bedeutende Stelen sind in
Abb. 747 Syrien, besonders in Sidon, in Kypros, Alexandria und Lilybäum gefunden worden. Gleichartig sind die Metopenbilder eines kyrenäischen Grabes.

Hellenistische Malerei. Römisch-kampanische Malerei §§ 17 ff. Mumienbildnisse §§ 920 ff. Zur älteren Buchillustration §§ 46 f. Häuser von Delos *Bulard* Mon. Piot XIV, besonders 18, 76, 142 Tf. 1 ff.; §§ 952, 956. Makedonische Grabkammer *Kinch* Danske Vid. Selsk. Skr., 7. Raekke IV³, 1920, 283 ff. Tf. 1 ff. (Abb. 750); § 992. Syrische Gräber *Peters-Thiersch* Painted tombs in the Necropolis of Marissa, London 1905; §§ 944, 992. Skythien: grundlegend *Rostowzew* Denkmäler der antiken dekorativen Wandmalerei in Südrußland, Petersb. 1914, 2 Bde mit vielen z. T. farbigen Tafeln. Gräber vom 4. Jahrh. v. Chr. bis um 400 n. Chr. Text russisch (Überblick Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 144 ff. Tf. 6 ff.). — Grabstelen und -metopen §§ 988 ff.

ββ: Mosaike

Neben die Gemälde treten in hellenistischer Zeit Mosaikbilder, die durch erstaunliche Feinheit der Technik die Wirkungen pastoser Malerei fast erreichen. Ihr Platz ist nach Ursprung und vorherrschender Gewohnheit der Fußboden, wenn sie auch gelegentlich als Wandschmuck dienten. In dekorativem Sinn ist jedes räumliche Bodenmosaik eine Verirrung; auf den Fußboden gehören nur reine Flächenmuster. Ferner ist es unmöglich, gegenüber einem Fußbodenbilde von einiger Größe den richtigen Standpunkt einzunehmen. Wir verdanken dieser Verirrung jedoch die einzige zuverlässige Kopie eines berühmten
Abb. 648 griechischen Gemäldes, der Alexanderschlacht. Bei anderen bedeutenden Mosaiken fragt es sich, ob sie Kopien oder Neuschöpfungen sind. Dies wird von einzelnen Gelehrten für
Abb. 684 f. die beiden Bilder des Dioskurides von Samos aus Pompei vermutet. Bei diesen hellenistischen Mosaiken liegt die Frage näher als bei späteren, die um so sicherer als Kopien

älterer Bilder oder Mosaiken gelten dürfen, je besser sie sind. So geht das Taubenmosaik aus Hadrians Villa offenbar auf ein Vorbild des pergamenischen Mosaikmalers Sosos zurück; dessen Bild war vermutlich eine Neuschöpfung, was bei Tierstücken, Stilleben und Blumenstücken an sich wahrscheinlicher ist als bei bedeutungsvollen Szenen. Ein Bild dieser Art ist das Papageienmosaik aus Pergamon. Die bedeutendsten dekorativen Mosaikbilder hellenistischer Zeit sind ein dionysischer Dämon auf dem Tiger aus Delos und einige pompeianische Tierstücke und Stilleben. Wir besitzen also Bilder der verschiedensten Art in hellenistischen Originalen: eine Megalographie im Alexandermosaik, die Kabinettbilder des Dioskurides, Tierstücke, auch in mehr oder minder weitem landschaftlichem Rahmen, und Stilleben aus Pergamon, Delos, Pompei; ein reines Blumenstück von hellenistischem Charakter ist in einem wahrscheinlich kaiserzeitlichen feinen Mosaik aus Rom erhalten. Nicht als Bilder sondern als naturalistische Bodenmuster müssen die hellenistischen und römischen Beispiele einer Gattung gelten, an deren Spitze die literarischen Angaben über den οἶκος ἀσάρωτος des Sosos stehen: Speisereste am Boden verstreut, als ob das Zimmer nach einem Gastmahle nicht gefegt worden sei. Die große Anzahl bedeutender Mosaikbilder aus der Kaiserzeit haben wir hier nur als Quelle für die Kenntnis der älteren Malerei zu würdigen; sie stehen darin auf gleicher Stufe wie die römischen und kampanischen Wandbilder (§§ 17 ff.).

Abb. 700 Abb. 691, 697 f., 702 Abb. 694, 704

Hellenistische Mosaikbilder. *Gauckler* DA III 2096 ff. (2096, 3: pompeianische Wandmosaike; vgl. *Günther* Archaeologia LXIII 1912, 99 ff. (103) Tf. 21: Glasmosaik vom Posilipp). Antiperspektivische Anpassung an den ungünstigen Standpunkt des Betrachters: *Woermann* D. Landschaft in d. Kunst der alten Völker 307, 314. Die Ausführungen von *Schreiber* Wiener Brunnenreliefs 39, 78 f., nach welchen das Mosaikbild in der Wandinkrustation entstanden sein soll, sind nicht beweiskräftig. — *Winter* Das Alexandermosaik, Straßb. 1909; §§ 828 ff. *Richard Schöne* N. Jahrb. XXIX 1912, 181 ff., 201 (Dioskurides, Hephaistion, Sosos; Frage der Originalität). Dioskurides §§ 931 ff. 940, vgl. *Bieber* und *Rodenwaldt* Jahrb. XXVI 1911, 1 ff.; *Herrmann* Denkmäler d. Malerei 130 ff. Tf. 106 f.; *Schöne* a. O.; *Robert* Masken der neueren attischen Komödie 66, 1. *Koepp* Archäologie III 119 meint, Dioskurides könne der Maler der Originale gewesen sein — unwahrscheinlich angesichts der anderen Mosaiksignaturen. Taubenmosaik des Sosos Plin. n. h. XXXVI 184; weiteres §§ 946, 949. „Dionysos" von Delos *Bulard* Mon. Piot XIV Tf. 14 f., vgl. das pompeianische Herbstmosaik, *Bieber* und *Rodenwaldt* a. O. 14. Löwe und Panther *Herrmann* Tf. 9; §§ 942, 949. Weitere Tierstücke und Stilleben: Casa del Fauno in Pompei, vgl. §§ 941 ff.; *Winter* Kunstgesch. in Bildern Tf. 94, 3 (friesartig auf einer Schwelle). Delos Mon. Piot XIV Tf. 10 A, 11. Blumenstück *Nogara* Mosaici ant. del Vatic. e del Laterano 15 Tf. 27, 2; *Helbig* Führer[3] Nr. 315, nach den Fundumständen wahrsch. 2. Jahrh. n. Chr., falls keine zweite Verwendung vorliegt. οἶκος ἀσάρωτος des Sosos: Plin. a. O. Darnach das Mosaik des Heraklitos im Lateran, *Nogara* Tf. 5 ff.; *Helbig* Führer[3] Nr. 1231. Rest eines weiteren in Tunis *Petersen* Anz. XVIII 1903, 13, wo ein Überblick über die nordafrikanischen Mosaike der Kaiserzeit; Abbildungen bei *Gauckler* Catal. mus. et coll. de l'Algérie et de la Tunésie passim, zumal VII, XI, XV. Signaturen *Lucas* Röm. Mitt. XVII 1902, 127 ff., nach *Gauckler* a. O. 2104, 6 unvollständig; neu Mon. Piot XIV 198 Tf. 12 f., Asklapiades von Arados in Delos.

b: Kopien und Nachklänge

§ 15

Streng genommen läßt sich von keinem einzigen erhaltenen Bilde beweisen, daß es eine ganz genaue Kopie eines älteren Vorbildes sei; denn es fehlt die Möglichkeit unmittelbaren Vergleiches und auch die Recensio mehrerer Repliken gestattet nur allgemeine Schlüsse. Grade die besten Bilder aber, die aus inneren Gründen Anspruch haben, als treue Kopien zu gelten, liegen nur in einem Beispiel oder nur in einem guten und daneben in minderwertigen Beispielen oder Nachklängen vor; daher fehlt jeder Emendatio die letzte Beweiskraft. Daß es im späteren Altertum Kopien berühmter Gemälde in großer Zahl gab, geht aus literarischen Angaben hervor. Sofern sie vor den Originalen selbst gemacht wurden, können sie weitgehend treu gewesen sein; dagegen mußte der Abstand mit der Zahl der Zwischenglieder immer größer werden. Solche Kopienreihen werden aber angesichts des Fehlens unserer mechanischen Verfahren der Wiedergabe häufig und lang genug gewesen sein.

Als einzige treue Kopie eines großen Gemäldes gilt das Alexandermosaik wegen der Reinheit und überzeugenden Kraft seines Stiles. Die Mosaiktechnik dürfte freilich vieles vergröbert und vollends die Eigenart der Pinselführung nicht bewahrt haben; dagegen wird schwerlich mit Recht bezweifelt, daß die Koloristik des Vorbildes grund-

Abb. 648

Abb. 684 f. Herrmann Tf. 106 f. sätzlich treu wiedergegeben sei. An den kleinen Mosaikbildern des Dioskurides glauben manche noch die Pinselstriche der Originale, andere dagegen Anzeichen von Veränderungen zu erkennen; wieder andere sehen darin eigene Erfindungen des Mosaikmalers.

Abb. 629 ff., 652, 665 Unter den Gemälden stehen sechs kleine Marmorbilder aus Herculaneum und Pompei voran: fünf von ihnen gelten allgemein als Kopien, sofern sie nicht gar irrig für Originale gehalten werden. Der Stil verweist das älteste, von dem Athener Alexandros signierte Bild in die Zeit der phidiasischen Schule, das jüngste spätestens in frühhellenistische Zeit. Die schlechte Erhaltung der Farben läßt die Bilder nur als Zeichnungen ganz würdigen.

Weiterhin verschwimmt die Grenze zwischen mehr oder minder treuen Kopien und freien Nachbildungen und Umbildungen, wie sie durch die weitgehende Benutzung von Musterbüchern oder anderer, im Erfolge gleichartiger Überlieferungsmittel der Typik für ganze Bilder, Kompositionsschemata, Gestalten und Motive in der dekorativen Kunst entstanden. — Reliefs können natürlich niemals Kopien von Bildern sein, auch nicht von flächenhaften; sie sind stets Übersetzungen, als solche können sie jedoch in Formgebung und Komposition treu sein — allerdings erst in Zeiten, deren eigene Triebkraft schwach genug geworden war, um die Forderung geschichtlicher Treue stellen und erfüllen zu lassen: also frühestens seit dem 2. Jahrh. v. Chr. Vorher denkt auch der bescheidene Handwerker nicht daran, sklavisch nachzuahmen; er kennt nur ein freies Nachschaffen. Andrerseits schleifen sich oft gebrauchte Typen ab, da die Entfernung von dem Urbild immer größer wird; wir können kaum je feststellen, welche Stufe dieses Vorganges wir vor uns haben. Denn auch eine Recensio vermag bei späten dekorativen Werken nicht einfach den Archetypus herzustellen, sondern nur einen Archetypus, der von dem Urbilde schon weit entfernt sein kann. Eine

Abb. 635 ff., 642 ff. jonische oder attische Gemme, ein kleines Ton- oder Metallrelief des 5. oder 4. Jahrh. kann uns über ein Gemälde dieser Zeit je nach Umständen mehr oder weniger lehren als ein hellenistisches oder römisches Reliefbild, eine römische Münze, ein augusteischer Reliefaltar oder ein antoninischer Sarkophag.

Für Zeichnungen, Gemälde und Mosaike gilt das gleiche; selbst der Begriff der Übersetzung spielt mit. Angenommen, daß ein altattischer Vasenmaler ausnahmsweise einmal ein Tafelbild leidlich genau zu kopieren versucht habe, so mußte er nicht nur die Linienführung unter dem Zwange seiner Technik vereinfachen — das hätte bei bedeutender Verkleinerung angesichts unseres abstrakten Sehens nicht sehr viel zu sagen — sondern auch auf die Tonwerte des Vorbildes entweder ganz verzichten oder ihnen auf Umwegen, schwerlich ohne Veränderungen im einzelnen, nahe zu kommen suchen. Daß der Abstand bald unüberbrückbar wurde, ist oben gesagt (§ 12). Dennoch gewähren uns die klassischen Vasenbilder bei aller Unvollkommenheit der Übertragung in keramische Linearzeichnung, trotz der Beschränkung durch die dekorative Aufgabe der Bilder, gegen welche nur selten schwer verstoßen wird, und trotz des wachsenden Abstandes von Handwerk und großer Kunst eine gewisse Anschauung von der großen Malerei des 5. Jahrh. Die oben §§ 12 f. herangezogenen polychromen Vasen lehren nur einiges für die

Abb. 501, 504 ff. Koloristik, eine Anzahl rotfiguriger Vasen dagegen verraten den gewaltigen Eindruck der frühklassischen Monumentalmalerei: die Töpfer vergaßen darüber eine Weile ihre dekorative Aufgabe, die eine gleichmäßige Verteilung von Hell und Dunkel, fernwirkende Klarheit der Umrisse und möglichst flächenhafte Anordnung des Einzelnen wie des Ganzen erfordert. Wir lernen dadurch nicht nur die Kompositionsweise, typische Motive, die Zeichnung, ja selbst die Schattierung der mikonisch-polygnotischen Malerei kennen, sondern es werden anscheinend auch ganze Gruppen aus verschiedenen Gemälden in den Grundzügen deutlich. In immer abnehmendem Maaß erkennen wir auch im späteren 5. Jahrh. noch Nachklänge von Gemälden, polygnotischen wie späteren, aber der Abstand zwischen freier Malerei und Vasenzeichnung wurde allzugroß und die Forderungen der dekorativen Aufgabe erleichterten den Töpfern den Verzicht. Es ist ein besonderer Glücksfall, wenn sich einmal

Abb. 632 die vollständige Komposition eines Gemäldes auf einer Vase nachweisen läßt.

Immerhin bleiben auch die Vasenbilder des 4. Jahrh. Zeugen für die Zeichenkunst ihrer Zeit und neben einem handwerklichen Nachleben des Älteren stehen hervorragende

Abb. 596 f. Beispiele einer die Technik frei meisternden Zeichnung. Der Stil muß der großen Kunst

Abb. 623 ff. angehören, da er sich ganz gleichartig auf gravierten Erzspiegeln findet, auf den streng-

sten pompeianischen Bildern des sogenannten dritten Stiles wiederkehrt und auch zur Plastik Beziehungen zeigt. Kopien ganzer Gemälde in Linearzeichnung kann man jedoch in dieser Zeit schwerlich mehr erwarten und sicher nicht nachweisen; einzelne Motive, Gestalten und allenfalls Gruppen mögen eher unmittelbar entlehnt sein. Dagegen sind in den besten gravierten Metallspiegeln und -zisten der Etrusker und Latiner noch Abb. 628 in späterer Zeit gelegentliche Nachklänge klassischer und hellenistischer Gemälde kenntlich.

Kopien und Nachklänge: Ältere Mosaiken, Marmorbilder, Reliefs, Zeichnungen. § 16 Literarische Angaben über Kopien *Blümner* Arch. Studien zu Lukian 89 f. (68). *Winter* Das Alexandermosaik. *Herrmann* Denkmäler d. Malerei 131 ff.; §§ 828 ff. Der Gedanke, daß die Alexanderschlacht ein vielfarbiges Bild gewesen sei, das in dem Mosaik nur aus Mangel an farbigen Steinen in die vorliegende Vierfarbenskala übersetzt sei, ist wenig glücklich: wir haben grade die überlieferten Pigmente der Vierfarbenmalerei vor uns und andere frühe Mosaike sind viel bunter. Die vollendete Meisterschaft in der ernsten Farbenharmonie des Mosaiks wird man vollends keinem Kopisten zutrauen. Vgl. *Richard Schöne* N. Jahrb. XXIX 1912, 183. Dioskurides ebenda 201, vgl. §§ 931 ff., 940. — Marmorbilder *Robert* 19. und 21.—24. Hallisches Winckelmannsprogramm. Für Annahme eines Zusammenhanges mit der alexandrinischen Wandinkrustation (*Schreiber* Wiener Brunnenreliefs 43) besteht angesichts der alten Marmormalerei keinerlei Grund. *Bulle* D. schöne Mensch ² 639 Tf. 310 betont mit Recht, daß auch das von dem Athener Alexandros signierte Bild der Knöchelspielerinnen kein Original sein kann; vgl. *Rodenwaldt* Anz. XXVIII 1913, 66 ff. §§ 721, 733. Kentaurenkampf *T(heodor) S(chreiber)* Lit. Zentralbl. 1899, 1811 (Berichtigung der Tafel); §§ 737, 747, 749. Apobat ebda. Niobe §§ 860 f., 871. Müder Silen §§ 911, 917. *Milchhöfer* Berl. phil. Wochenschr. XXI 1901, 401 f. bezweifelt *Roberts* Deutung und denkt an hellenistischen Ursprung des Vorbildes. *Hadaczek* Röm. Mitt. XVIII 1903, 58 ff. gegen *Roberts* Deutung und die allgemeine Annahme, daß die Kopie eines Tafelbildes vorliege. Er schließt aus dem Vorkommen der gleichen Gruppe in längeren dionysischen Reliefs, daß das Marmorbild nur einen Ausschnitt aus einem friesartigen älteren Bilde darstelle. In Wahrheit ist das Verhältnis sicherlich umgekehrt: der Typus des Tafelbildes drang in die Musterbücher und wurde dann mehr oder weniger sinnvoll in beliebige dionysische Darstellungen eingeschaltet. Erwägenswerter sind angesichts der schlechten Erhaltung die Zweifel gegenüber Einzelheiten der Tafel. Tragödienszene: *Alfred Körte* Basler Festschr. z. 49. Philol. Versamml. 208 f. hält für möglich, daß bei diesem stümperhaften Bilde die Bühnentracht der Hauptgestalt vom Kopisten stark modernisiert sei. *Bieber* Das Dresdner Schauspielerrelief 64 ff. sieht darin einen klassizistischen Versuch der ersten Kaiserzeit. Mit dem 5. Jahrh. hat das Bild jedenfalls nichts zu tun; die Stilelemente stehen in der Überlieferung des 4. Jahrh. *Roberts* Bemerkungen Gött. gel. Anz. 1916, 153 betreffen nur den Inhalt der Darstellung. — Reliefs. Vgl. §§ 765 ff. u. ö. Beispiele: *Löschcke* D. Enthauptung der Medusa, Festschr. Bonn 1893; *Amelung* Röm. Mitt. XX 1905, 289 ff., XXI 1906, 280 ff., XXII 1907, 344; *Milchhöfer* Prometheus, dazu *Winter* Altert. v. Pergamon VII 175 ff.; *Schreiber* D. hellenist. Reliefbilder, dazu *Ippel* D. 3. pompeian. Stil 45; *Matthies* a. O. 109 f. (§§ 768, 870 f.); *Robert* D. ant. Sarkophagreliefs passim, vgl. Masken der neueren attischen Komödie 100: Abhängigkeit von der Buchillustration; *Sitte* Jahresh. XII 1909, 221; *Helbig* Untersuchungen über d. campanische Wandmalerei 154, 1 (Münzen); *Furtwängler* Die antiken Gemmen III 184 f., 232 ff., 343 ff.

Zeichnungen. Kopie eines alten Bildes in der Sosiasschale (anders § 530) *Bulle* D. schöne Mensch ² 623. Abstraktes Sehen: *Cornelius* Elementargesetze der bild. Kunst 39 f. Mikonisch-polygnotische Vasen §§ 562 ff. Bahnbrechend *Robert* Annali 1882, 273 ff. und *Hauser* Gr. Vm. II 250 ff., 297 ff. Nachwirkung einer polygnotischen Komposition? *Hauser* Jahresh. VIII 1905, 26 ff. (§ 578 ff.); Nachklingen eines und desselben Bildes in annähernd gleichzeitigen wie in bedeutend späteren Bildern? *Hauser* a. O., Nausikaa. Spätere Gemälde 5. Jahrh. §§ 765 ff. Vollständige Komposition: *Hauser* Gr. Vm. III 104 ff. Einzelnes: *Jacobsthal* Theseus 8 ff., Göttinger Vasen 67 f.; *v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 126 ff. Auf den wachsenden Abstand von Malerei und Keramik, welche bewußt zu dekorativer Flächenhaftigkeit zurückkehrt, wird seit langem mit Recht hingewiesen: *Jahn* Vasensammlung König Ludwigs CXC, vgl. *Brunn* Kl. Schr. III 169; *Helbig* Campan. Wandmalerei 166; *Delbrück* Beitr. z. Kenntn. d. Linearpersp. 36, der jedoch kaum mit Recht von einer „Verwilderung des Stilgefühls" spricht. *Bulle* D. schöne Mensch ² 634. Neuere neigen dazu, dies zu übersehen, so *Nicole* Meidias 125; methodisch urteilt *Jacobsthal* Theseus 11 f. Vasen 4. Jahrh. §§ 771 ff. (attische Vasen der „Kertscher" Gattung und unteritalische Vasen, Gr. Vm. I 206 ff., II 39 ff., 153 f.; *Jacobsthal* Gött. Vasen 55; *Böhlau* Philol. LX 1901, 328. Votivbilder für tragische und dithyrambische Siege haben im 4. Jahrh. gewiß ebenso wie im 5. auf die Vasenmalerei gewirkt, doch wird man keine genaue Nachbildung, sondern eine freie Übertragung anzunehmen haben. Vgl. *Rizzo* Rivista di filol. class. XXX 3, gegen dessen große Skepsis sich *Robert* wendet, Niobe 10 f.; *v. Prott* Schedae philol. H. Usener obl.: Neapler Satyrspielvase, dazu *v. Salis* a. O. (freie Übertragung). Vgl. *Pottier* Cat. III 1059 f.; *Hauser* Jahresh. VIII 1905, 35, 12; *Watzinger* De vasc. pict. tarent. 34 ff., dazu *Dragendorff* D. Litt. Ztg. 1900, 2235 f. und *Thiersch* Berl. phil. Wochenschr. XIX 1899, 1364 ff. gegen die Annahme, daß die typischen drei Streifen mit Gestalten auf den späteren unteritalischen Vasen bereits auf den Pinakes vorhanden gewesen seien. Elfenbeinplatten: Furniere und Einlagen, früher z. T. irrig für Buchsbaum gehalten, vgl. *Blümner* Technologie u. Terminologie d. Gewerbe und Künste II 329; *Watzinger* Griech. Holzsarkophage 56 f.; Jahresh. XVI 1913, 175, 68; *Bulle* D. schöne Mensch ² 639, 708 Tf. 311, etwas älter als die spät- Abb. 626 f.

attischen Vasen; gleichzeitig: Compte-rendu Petersburg 1866 Tf. 1, 2, 1—26. Vgl. §§ 786 f. Griechische gravierte Spiegel von Ende 5. Jahrh. ab §§ 784 f., 787. Pompeianische Bilder *Rodenwaldt* D. Komposition d. pompeian. Wandgemälde 231. Plastik *Curtius* Jahrb. XIX 1904, 74; *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 166 (D. griech. Malerei 6). Etruskische und latinische Cisten und Spiegel, Beispiele für Abhängigkeit von griechischen Gemälden: *Matthies* D. prä-nestin. Spiegel 109 f., vgl. 101 f.

§ 17 Eine viel umfangreichere Aufgabe, deren Lösung noch fern ist, stellen die dekorativen Wandgemälde Roms und Kampaniens und die Mosaike der Kaiserzeit. Zeitlich erstreckt die Masse der Wandbilder sich über kaum anderthalb Jahrhunderte, vom Ausgange der römischen Republik bis zu den Flaviern; wenigstens sind auch außerhalb Kampaniens keine bedeutenden Gemälde aus der Zeit nach dem großen Ausbruch des Vesuv im Jahre 79 gefunden worden. Die spätere Wanddekoration zeigt eine rückläufige Bewegung zu strengerer, teils architektonischer, teils rein dekorativer Bildung, in welcher die selbständigen Gemälde zurücktreten; nur kleine Veduten sind unter den spärlichen Funden aus dem 2. — 3. Jahrh. noch häufig. Weiterhin beruht die bildliche Überlieferung fast nur auf den Mosaiken, deren anfangs oft hoher Wert freilich in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer wachsenden Zahl steht. Die Gemälde stehen meist in dem festen Zusammenhange der architektonisch-ornamentalen Wanddekoration, doch gibt es auch Nachbildungen kleiner Tafel-
Abb. 708 bilder, oft in verschließbaren Schreinrahmen (Triptychen), die auf den gleichfalls nur gemalten Simsen oder Konsolen zu stehen scheinen. Sie haben deshalb an sich noch nicht mehr Anspruch, für Kopien älterer Bilder zu gelten, als die eigentlichen Wandbilder.

Die überwiegende Mehrzahl der Bilder sondert sich in zwei große Gruppen, die den beiden am stärksten vertretenen Stilen der Wanddekoration entsprechen. Im sogenannten dritten Stile, der trotz seiner aus dem zweiten Stil stammenden architektonisch-perspektivischen Grundlage von vorwiegend flächenhaftem, ornamentalem Charakter ist, — er stellt im Grunde nur eine in dieser Richtung entwickelte Abart des zweiten Stiles dar — pflegen die
Herrmann 153 Tf. 1 f. u. 6. Bilder folgende Eigentümlichkeiten zu zeigen: in einer durchaus malerisch behandelten Landschaft oder in einer Architektur stehen verhältnismäßig kleine Gestalten von ganz unmalerischer Art: strenge Zeichnung, plastische Modellierung der Form, starke, selbst harte ungebrochene Lokalfarben, die dem in der Landschaft wirksamen Einflusse von Luft und Licht entzogen sind, weitgehende Anlehnung an Stilformen und ganze Gestalten, die wir aus der klassischen Plastik und Kleinkunst kennen. Die Kompositionen sind nicht gerade flächenhaft, neigen jedoch zur Zusammenhaltung in der Bildebene — soweit nicht Vorbilder dieser Art durch Verteilung der Gestalten oder Gruppen in der Landschaft mit offener Willkür sinnwidrig auseinandergerissen sind. Darin zeigt sich der Gegensatz des gestaltlichen und des landschaftlichen Elementes besonders kraß: sie gehören ursprünglich nicht zusammen und für die Frage nach etwaigen Vorbildern kommen nur die Gestalten in Betracht. In einzelnen Fällen läßt sich mit Hilfe von Reliefs, die zum Teile noch aus
Abb. 642 ff. klassischer Zeit stammen, sicher nachweisen, daß die Gestalten eines klassischen Bildes unvermittelt in eine Landschaft von hellenistischer Typik versetzt sind; doch entmutigt die Beobachtung, daß der Maler sein Vorbild in wesentlichen Einzelzügen ärger entstellt hat als selbst schlechte spätrömische Reliefs oder Münzen. Das gleiche lehrt die Recensio mehrerer Abwandlungen — man darf kaum mehr sagen: Kopien — eines Bildes: in einer geschlossenen Gruppe von wenigen Gestalten kann für eine Hauptgestalt eine ganz anders gebildete eintreten! Angesichts solcher Freiheiten, die eine Folge des Arbeitens mit Musterbuch und Erinnerung sind, dürfen die Eigentümlichkeiten des Gestaltenstiles nicht im einzelnen auf die Vorbilder zurückgeführt werden: was aus klassischer Kunst entlehnt scheint, ist vielmehr der kühle Klassizismus der augusteischen Zeit. Dem entpricht ein gewisser Eklektizismus, der bisweilen ältere und jüngere Stilelemente nebeneinanderstellt. Wir vermögen daher nicht zu scheiden, was kopiert, was klassizistisch neu geschaffen ist: wieder haben wir mit einer Übertragung in einen einheitlichen Stil zu rechnen.

Abb. 646 Herrmann 68 Tf. 53 Wie weit diese ins einzelne geht, sei hier vorgreifend an einem auffälligen Beispiele gezeigt. Von einem Gemälde der Io, das mit guten Gründen auf Nikias zurückgeführt wird, besitzen wir eine Reihe Nachbildungen zweiten, dritten und vierten Stils. Die Recensio lehrt, daß in dem Vorbilde die eine Schulter und Brust der Io durch Herabgleiten des Chitons entblößt war, ein von den Thauschwestern des Parthenongiebels an in gemäßigter Form

unendlich oft wiederholtes Motiv, das bei der armen gehetzten Io überdies als Ausdrucksmittel dient. In einem guten Bilde dritten Stiles fehlt es: Io ist schön ordentlich angezogen, wie es sich für eine anständige junge Dame gehört. Das entspricht durchaus dem augusteischen Geiste dieses Stiles, der weibliche Nacktheit im allgemeinen ebenso ängstlich meidet, wie sie der vierte Stil geflissentlich zur Schau stellt. Ein Musterbeispiel dieses Gegensatzes bieten zwei Typen der Gruppe von Ares und Aphrodite: im dritten Stil ist sie streng verhüllt und wirkt wie eine sanfte Pastorentochter aus der Biedermeierzeit, im vierten zeigt sie ihre nackte Schönheit mit hellenistisch raffinierter Koketterie. Herrmann Tf. 2, 4 Abb. 668

Das Bild dritten Stiles ist in zwiefacher Hinsicht lehrreich. Die Göttergruppe steht beherrschend in der Mitte einer Landschaft. Daneben kauert eine Dienerin in einem alten, aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels besonders gut bekannten Motive, wie dort in reiner Seitenansicht; gegenüber schwebt ein hellenistischer Putto, der wenig zu der klassizistischen Strenge der anderen, zumal der weiblichen Gestalten paßt. Die Göttergruppe erscheint nun in allem Wesentlichen gleich, im einzelnen freilich sehr fühlbar verändert, auch in einem ganz anderen Bilde. Wir sehen einen Innenraum mit einer mächtigen, hochstehenden Kline, die in Fläche und Raum die Mitte des Bildes einnimmt. Davor erscheint ganz links zur Seite gerückt unsere Gruppe. Rechts halten ihr ein paar Dienerinnen und das erhöhte Kopfende der Kline äußerlich das Gleichgewicht. Dazwischen steht erhöht als eigentliche Hauptgestalt genau in der Mitte des Bildes ein bogenspannender Eros im Motiv der bekannten Statue und daher auch als größerer Knabe, nicht als Putto gebildet. Über ihm erscheinen hinter der Kline, zum Teil in einer Tür, drei weitere Gestalten, so daß eine Mittelgruppe von hinreichender Masse entsteht. Die Komposition wirkt sonderbar äußerlich und verdient nicht einmal akademisch genannt zu werden; man hat den Eindruck eines eklektischen Flickwerks und findet die Dienerinnen denn auch in verschiedenen ganz anderen Bildern dritten Stiles als Nymphen wieder.

Auch sehr einfache Bilder verraten sich bisweilen als klassizistische Machwerke, so eines von Theseus und Ariadne mit dem Knäuel. Der Heros handhabt den Faden sonderbar umständlich, denn er folgt mit geringen Änderungen dem Typus eines Athleten, der Öl in seine Hand träufelt. Den Hintergrund bildet eine Mauerecke, die eine hell belichtete und eine beschattete Fläche bietet. Von dieser hebt sich Ariadne hell, von jener Theseus dunkel ab und die Kante mit der Zinne darüber bildet die Mittelachse, deren gerade Linie die Kurven der Gestalten gegensätzlich steigert: alles vortrefflich, aber etwas absichtlich; man merkt das akademische Rezept.

Der aus dem zweiten entwickelte vierte Stil der Wanddekoration ist in Raum, Licht und Farbe durch und durch malerisch; obwohl auch ihm eine flächenhafte Wandgliederung nicht fremd ist, ergeht er sich oft in den kühnsten architektonischen Phantasiespielen von großer Raumtiefe und voll flimmernden Lichtglanzes. Dem entsprechen die Bilder, bei welchen Gestalten und Hintergrund wenigstens stilistisch nicht mehr auseinanderfallen. Die Gestalten sind im Verhältnis viel größer als im dritten Stil und vorwiegend räumlich angeordnet; die Bildeinheit pflegt dann ebenso wie die malerische Behandlung aus einem Gusse zu sein. Hier herrscht kein Klassizismus, sondern das frische Leben des klaudisch-flavischen Hellenismus. In die einheitliche Formen-, Licht- und Farbensprache dieser triebkräftigen Zeit ist fast alles übersetzt, was aus älterer Kunst entlehnt ist. Dazu kommen dekorative Rücksichten, die sicher öfter wirksam waren als sie jetzt noch nachweisbar sind: Anpassung an Gegenstücke, koloristische Anpassung an die Farben der Wand, Lichtführung in der Richtung der wirklichen Beleuchtung. Nachklänge in weitgehender Umbildung und Übersetzung: mehr bietet uns die Mehrzahl der Bilder vierten Stiles nicht. § 18 Abb. 641, 651, 655, 668, 676 u. ö.

Wände des zweiten Stiles, des ersten, in welchem die architektonische Stuckdekoration durch Malerei abgelöst wird, sind viel weniger zahlreich erhalten; trotzdem ist die Mannigfaltigkeit der Stile bei den Bildern groß: es hatte sich noch keine Überlieferung, geschweige denn eine Einheitlichkeit des Stilcharakters von Wandarchitektur und Gemälden bilden können. Die Dekoration bleibt stets architektonisch, wenn auch die anfänglich einfachen und strengen Formen einer Steinarchitektur immer mehr in spielend leichte, doch technisch noch wahrscheinliche Formen leichter Garten- und Zeltbauten übergehen. Die Raumerweiterung durch Architekturperspektiven hinter und über der eigentlichen Wandfläche

Abb. 708 beginnt schon früh. Auch ein Teil der Bilder gibt sich als Ausblick, ein Grundsatz, der bisweilen so weit getrieben wird, daß von der Wand nur noch ein paar Pfeiler übrigbleiben: Abb. 707, 725 man blickt überall wie aus einer Loggia in freie oder architektonische Landschaften hinaus. Deren sittenbildliche oder mythologische Staffage vermag nun soweit anzuwachsen, daß sie zur Hauptsache wird; alsdann hängt es, solange die Gestalten sich nicht der Lebensgröße nähern, lediglich von der Form der Umrahmung und von der Malweise ab, ob die Bilder als Ausblicke oder als eigentliche Wandbilder wirken, und auch ein Naiskosrahmen kann den Eindruck eines Fensters machen: die Grenze beider Gattungen verschwimmt.

Mit den kleingestaltigen landschaftlichen Prospekten, Bildern und Abb. 721 f., 727 ff. Friesen, die zum Teil in republikanische Zeit hinaufreichen, stehen wir noch unmittelbar im Späthellenismus: es sind keine Kopien und Nachklänge, sondern erhaltene Beispiele der hellenistischen dekorativen Landschaftsmalerei, wie sie Vitruv, der Zeitgenosse des Augustus, für die antiqui bezeugt. Darunter sind auch Nachahmungen einer kostbaren hellenistischen Technik, der Glasmalerei. Die sogenannte schwarze Wand des Tiberhauses zeigt in großen Flächen leicht hingeworfene goldgelbe Landschaften. Der Weg von hier zu den späteren Goldgläsern war gefunden, noch ehe in dem pompeianischen Hause der „vergoldeten Amoretten" kleine Wandbilder in dieser Technik entdeckt wurden. Auch Buntmalerei auf Glasscheiben von ansehnlicher Größe ist aus römischen Resten für den Hellenismus zu erschließen. Der Ausgangspunkt war gewiß Alexandria, im alten Heimatlande des Glases.

Die eigentlichen Gestaltenbilder des zweiten Stiles zeigen die verschiedensten Stilstufen. Abb. 719 f. An der Spitze stehen Nachahmungen klassischer weißgrundiger Tafelbilder, die in die Wand eingelassen gedacht sind, wie Augustus alte Bilder impressit parieti (Plin. n. h. XXXV 27). Sie erinnern von fern an die weißen Lekythen, sind jedoch offenbar nicht einmal stilistisch ungenaue freie Kopien, sondern malerische Parallelen der sogenannten neuattischen Reliefs, d. h. Erzeugnisse eines freien Klassizismus. Eine andere Klasse von Bildern lenkt bereits in das spätere Fahrwasser ein: sie verbinden Gestaltenmotive des 4. Jahrh. mit hellenistischen Landschaften. Die große Malerei des 4. Jahrh. ist hier sicher die Quelle, doch fragt sich stets, inwieweit ganze Kompositionen oder nur einzelne Gestalten und Motive entlehnt sind. Auf die Einzelheiten von Form und Farbe ist natürlich erst recht kein Verlaß; so nähert sich z. B. das auf Nikias zurückgeführte Iobild darin dem dritten Stil. Eine dritte Gattung zeigt einheitlichen hellenistischen Stil; sie zerfällt in zwei Gruppen: Wandbilder, deren landschaftlicher Charakter bisweilen gestattet, sie als Prospekte zu verwenden, und die schon erwähnten Nachahmungen kleiner Abb. 689 f., 708 Tafelbilder, teils in Rahmen, oft Triptychen, teils in die Wand eingelassen zu denken. Zwischen ihnen und den hellenistischen Kabinettbildchen liegt keine Entwicklungsstufe der Kunst: sie sind deren in die Wandmalerei übertragene Ausläufer. Die Frage, ob und inwieweit sie Kopien älterer Tafelbilder sind, wiegt daher weniger schwer: sie bieten in jedem Fall einen gewissen Ersatz für solche, freilich auf der tieferen Stufe handwerksmäßiger Ausführung. Das Vorkommen von Wiederholungen, auch in Mosaik, beweist zunächst nicht mehr, als daß die Maler Musterbücher besaßen; ob die Bilder darin von ihnen selbst erfunden oder entlehnt waren, bleibt fraglich.

§ 19 Es gibt nun auch innerhalb des dritten und des vierten Stiles Gruppen von Bildern, die sich ebenso bestimmt wie die des zweiten Stils voneinander und von der großen Masse der typischen Kompositionen — man ist oft versucht zu sagen: Kompilationen — abheben. Die wichtigste Gruppe dieser Art im dritten Stile sind die sogenannten Abb. 653 f. Herrmann Tf. 3 Naiskosbilder, die von jeher als Kopien alter Bilder gegolten und neuerdings unter den Stelen von Pagasai Analogien gefunden haben, sowie eine Anzahl anderer unverkennbarer Votivtafeln. Eine entsprechende Gruppe im vierten Stile kennzeichnet sich durch ihr dem Abb. 650 f., 655 Alexandermosaik nahestehendes Kompositionsprinzip; es sind hochbedeutende Schöpfungen darunter. Man könnte hoffen, darin Kopien von großer Treue zu besitzen, wenn nicht die Recensio verschiedener Exemplare zeigte, daß auch hier mindestens bei Nebengestalten und in Einzelheiten die gleiche Freiheit waltet wie von jeher seit der Zeit der mikonisch-polygnotischen Vasen. Bisweilen kreuzen sich zwei ganz verschiedene Fassungen desselben Vorwurfes. Dazu kommt die Handwerksgewohnheit, die auf den ersten Blick verrät, welchem Stil ein Bild angehört: ein fremdes Gewand, unter dem nur die Grundzüge des Vorbildes

deutlich sind. Bilder von der Strenge des Iphigenienopfers oder auch nur der Andromeda aus dem Dioskurenhause sind im vierten Stil auffällige Ausnahmen. Besonders entmutigend sind Fälle von Abwandlungen des gleichen Bildes im dritten und im vierten Stil; ein auch den zweiten Stil umfassendes Beispiel, Io und Argos, ist schon erwähnt worden. Glaubt man trotz allem endlich eine verläßliche Vorstellung des Originals gewonnen zu haben, so beginnt erst die Schwierigkeit der Verwertung für die Geschichte der Malerei; noch heute kann ernstlich gefragt werden nicht nur, ob ein Bild der Mitte des 4. Jahrh. oder dem reifen Hellenismus angehört, sondern selbst, ob es ins 5. oder ins 2. Jahrh. zu setzen ist. Abb. 647

Endlich ist bei allen drei Stilen mit der Möglichkeit zu rechnen, daß einzelne Gestalten und selbst ganze Gruppen nicht auf malerische, sondern auf plastische Vorbilder zurückgehen. Außer Zweifel steht dies freilich nur selten, denn zwischen Malerei und Plastik hat stets eine weitgehende Typengemeinschaft bestanden; und die statuarische Erscheinung einer Gestalt vermag allein vollends nichts zu beweisen, denn die selbständige Bedeutung der Einzelgestalt gehört zu den Wesenszügen der griechischen Malerei.

Es erübrigt ein Blick auf die dekorativen Landschaftsbilder des dritten und des vierten Stiles; denn daß die des zweiten Stiles noch rein hellenistisch sind, ist schon gesagt worden. Die Überlieferung geht hier wie in den Hintergründen gleichmäßig weiter; deshalb gehen die klassizistischen Gestalten des dritten Stiles so wenig mit den Landschaften, in denen sie stehen, und mit den häufig unter den Bildern angebrachten kleinen Veduten zusammen. Watteaus Landschaften sind nicht malerischer und duftiger; bisweilen hat man gar an Corot gedacht. Daneben bildeten sich freilich schon im dritten Stile Sondergattungen heraus, die nicht mehr in unmittelbarem Zusammenhange mit Älterem stehen. Dem rein dekorativen Charakter aller antiken Landschaftsmalerei entspricht es, daß hier anscheinend niemals Kopien, sondern stets freie Neuschöpfungen auf Grund einer festen Typik vorliegen. Nur zweimal ist beobachtet worden, daß zwei Bilder ziemlich gleich ausgefallen sind. — Inwieweit über die bisher zu wenig gewürdigten Stilleben ähnlich zu urteilen ist, fragt sich. Abb. 727 f., 734 ff. Abb. 724

Für die Geschichte der Mosaikmalerei fehlt der feste Rahmen, welchen die Entwicklung der pompeianischen Wandmalerei für die Einordnung und Beurteilung der Gemälde bietet; die Zahl der pompeianischen Mosaiken ist dafür zu gering und die große Masse der Mosaiken ist später. Dennoch bestehen genug Verbindungslinien — mehrfach besitzen wir sogar das gleiche Bild in Malerei und in Mosaik — um eine zusammenfassende Bearbeitung zu gestatten. Solange diese nicht geleistet ist, bleiben die Mosaikbilder ein kaum im groben geordneter Anhang zur Wandmalerei. Herrmann 134 Tf. 106 (Abb. 684, 690)

Römisch-kampanische Wandmalerei und Mosaike der Kaiserzeit. Systeme der Wandverzierung: Grundlegend *Mau* Geschichte d. dekorat. Wandmalerei in Pompei, Berlin 1882 (Pompei ² 472 ff., vgl. Ann. d. Inst. 1882, 305 ff. Tf. Y; 1884, 307 ff.; 1885, 302 ff.), für die Anfänge berichtigt durch *Bulard* Mon. Piot XIV 91 ff. (131 f., 148), vgl. § 956; ferner *Delbrück* Hellenist. Bauten in Latium II 128 ff. (erster Stil), 169 ff. (zweiter Stil); *Ippel* D. dritte pompeian. Stil, Diss. Bonn 1910; *Pagenstecher* Sitz. Akad. Heidelb. 1917 XII 20 ff.; *Woermann* Gesch. d. Kunst I ² 459 ff., 494 ff. Der große Zusammenhang bei *Rostowzew* Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 144 ff. — Zurücktreten der Gemälde seit dem 2. Jahrh. n. Chr., architektonische und dekorative Wandbildung, Mosaike: *Rodenwaldt* Röm Mitt. XXXII 1917, 1 ff., 18 ff.; *Springer-Wolters* Handbuch I ¹⁰ 519, 973; *Rostowzew* Röm. Mitt. XXVI 1911, 146 ff., 154 f.; *Fornari* Studi romani 1913, 305 ff.; *Calza* Mon. d. Lincei XXVI 375 ff.; *Strong* Annual Brit. Sch. Rome VIII 91 ff. Tf. 3 ff. Vgl. *Wilpert* D. Malereien d. Katakomben, Freib. 1903. — Ein großes Wandbild etwa justinianischer Zeit, wiederhergestellt von *Friedländer* Joh. v. Gaza u. Paulus Silentiarius Tf. 1, 214 ff. Dritter Stil *Mau* 321 ff.; *Rodenwaldt* Komposition der pompeian. Wandgemälde 48 ff. (Kapitel IV—VII); *v. Salis* D. Kunst d. Griechen 287 ff. Klassische Vorbilder: Grundlegend *Löschcke* Die Enthauptung der Medusa, Festschr. Bonn 1893. An der Hinzufügung neuer landschaftlicher Hintergründe zu bedeutenden Gestaltenkompositionen hat auch die Renaissance keinen Anstoß genommen; selbst Raffael ließ sich das gefallen. Das Hauptbeispiel sind die Stiche des Marc Anton. Vgl. *Wölfflin* Klass. Kunst ³ 51; *Klinger* Malerei und Zeichnung ² 49. Das gleiche bei dem Stich nach einem Medeasarkophag, *Robert* Sarkophagreliefs II Tf. 63. Wechselnde Fassungen: Nessosbilder, *Rodenwaldt* 54 ff. § 902. Eklektizismus: hellenistischer Eros in dem strengen Aphroditebild *Herrmann* Tf. 2 (vgl. das Nemesisbild zweiten Stils a. O. 147 Tf. 111: die Dienerin viel strenger). Älterer Erostypus: Tf. 71, 77. Vgl. *Hauser* Neuatt. Reliefs; *Petersen* Ara Pacis. Ares und Aphrodite vor der Kline: *Klein* Jahresh. XIII 1910, 138, 142; XV 1912, 150 f.; vgl. *Rodenwaldt* 129 ff. (die „kampanischen" Helmfedern schon auf schwarzfigurigen und rotfigurigen attischen Vasen (z. B. Gr. Vm. Tf. 58), dann auf dem Alexandersarkophag und von Alexander selbst in der Schlacht am Granikos getragen: Plutarch Alex. 16); dagegen vierter Stil: *Herrmann* Denkmäler Tf. 4; Not. d. scavi 1908, 76. Io §§ 823 ff. § 20

(*Herrmann* 68 Tf. 53; *Springer-Wolters* Handb.[10] 371, 687); vgl. *Mau* Röm. Mitt. XVIII 1903, 254. Theseus und Ariadne Not. d. scavi 1901, 152; vgl. *Rodenwaldt* 97. — Vierter Stil *Rodenwaldt* 149 ff. (Kap. VIII und IX), vgl. *Mau* a. O. Gegenstücke *Trendelenburg* Arch. Zeit. XXXIV 1876, 1 ff., 79 ff.; *Herrmann* a. O. 108; *Rodenwaldt* 222 ff., der allerdings annimmt, daß schon die Originale der von ihm besprochenen Bilder Gegenstücke waren; dagegen *Lippold* Jahrb. XXIX 1914, 175 f. Vgl. *Helbig* Campanische Wandmalerei 130 f. Anpassung an den Kolorismus der Wand *Woermann* D. Landschaft in d. Kunst d. alten Völker 395 f. Lichtführung: *Herrmann* a. O. 48, 52; *Rodenwaldt* 223, der auch diese Erscheinung auf die Originale zurückführt: schwerlich mit Recht, denn sie gehören verschiedenen Zeiten an (§§ 766, 768, 865, 871) und das dritte Bild des Zimmers, das wieder von ganz anderem Stil ist, entspricht ebenfalls der natürlichen Beleuchtung. Analogien bietet die neuere Kunst, vgl. *Wölfflin* Klass. Kunst.[3] 30 (Lionardo). — Zweiter Stil *Rodenwaldt* a. O. 20 ff. (Kap. II und III). Landschaften §§ 969 ff. Glasmalerei: schwarze Wand Mon. d. Inst. XI Tf. 44; *Schreiber* Wiener Brunnenreliefs 41 ff., 82 f., der schwerlich mit Recht für möglich hält, daß die 93 abgebildete, mit Vögeln und Früchten bunt bemalte Scheibe aus den Katakomben hellenistisch sein könne. Bemalte Glasgefässe, Goldgläser, kleine Glasmosaiken §§ 45, 47. Nachgeahmte weißgrundige Bilder §§ 965 f., 968. Typik 4. Jahrh.: *Winter* Jahresh. V 96 ff., ergänzt und eingeschränkt durch *Herrmann* 146; *Rodenwaldt* 41 ff.; Jahrbuch XXVIII 1913, 336. Nikias §§ 821 ff. Farben: im Gegensatze zum dritten und vierten Stil, die auch hierin meist einheitliche Eigenart zeigen, kann für den zweiten Stil der Vergleich mit der Koloristik der Stelen von Pagasai einen gewissen Maaßstab liefern, vgl. *Rodenwaldt* Ath. Mitt. XXXV 1910, 138; doch gilt dies vorwiegend für die Bilder von hellenistischer Typik. Zu diesen *Rodenwaldt* Komposition 11 ff., 245; Röm. Mitt. XXV 1910, 257 ff., vgl. *Jacobsthal* Göttinger Vasen 56.

Sondergattungen dritten und vierten Stils. Naiskosbilder und sonstige Votivtafeln. *Winckelmann* Gesch. d. Kunst d. Altertums (Werke V) 7. Buch, 3. Kap. §§ 18 ff. (ed. *Lessing* 178 ff.; *Herrmann* 8, 1). *Rodenwaldt* Kompos. d. pompeian. Wandgemälde 117 ff., 238 f., vgl. 101 f. *Reisch* Griech. Weihgeschenke 126 ff., 140, 2. *Robert* Votivgemälde eines Apobaten 6, Masken der neueren attischen Komödie 86, wo der Anteil der Buchillustration wohl etwas zu stark betont ist: das Bild 42 (Jahrb. XXVI 1911, 11) zeigt z. B. den Basisstreifen, den *Bieber* und *Rodenwaldt* als typisch für Naiskosbilder erwiesen haben. Natürlich können sich in späterer Zeit beide Ströme der Überlieferung vereinigen und mengen. Vgl. *Robert* Kentaurenkampf und Tragödienszene 38, dazu § 768; *Bieber* D. Dresdner Schauspielerrelief 56 ff., 63 ff., eine Mahnung zur Vorsicht: die Form eines Bildes als Votivtafel schließt die Möglichkeit nicht aus, daß eine klassizistische Komposition der ersten Kaiserzeit vorliegt, vgl. oben das Marmorbild mit der Tragödienszene; jeder Einzelfall erfordert besondere Prüfung. *Bieber* u. *Rodenwaldt* Jahrb. XXVI 1911, 11 ff., vgl. XXXII 1917, 89, 91 f. Stelen von Pagasai §§ 989 f., 994. Vierter Stil *Rodenwaldt* a. O. 197 ff. (Kap. IX u. X). Recensio *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 824. Kreuzung zweier Fassungen *Rodenwaldt* 166 ff., vgl. §§ 899 ff. Iphigenienopfer §§ 869, 871. Dasselbe Bild im dritten und im vierten Stil: *Herrmann* 67 ff. (Io des Nikias auch im zweiten Stil, s. u.); *Rodenwaldt* 163, dazu *Pfuhl* a. O. 824, vgl. *Herrmann* 112; *Rodenwaldt* 236 f. Zeitansatz der Vorbilder: *Rodenwaldt* 217 ff. (das Pentheusbild im Vettierhause dem Zeusaltar von Pergamon ähnlich, also 2. Jahrh.); dagegen *v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 143 ff. (5. Jahrh.). *Hauser* Gr. Vm. III 104 ff. entscheidet zugunsten von *Salis*, was neuerdings auch *Rodenwaldt* anerkennt, Jahrb. XXVIII 1913, 329, 1; wenn er dort auch das Dirkebild gleichweit heraufrückt, verfällt er jedoch nach *Lippold* Jahrb. XXIX 1914, 175 f. in den umgekehrten Fehler. Vgl. §§ 766, 768, 865, 871. Landschaftsbilder §§ 969 ff. passim. Stilleben §§ 947 ff.

Plastische Vorbilder, Arbeitsweise. Die Aufsätze von *Klein* Jahresh. XIII 1910, 123 ff., XV 1912, 143 ff., XX 1919, 268 ff.[1]) enthalten viele gute Bemerkungen, gehen aber in Verneinung wie Behauptung viel zu weit; vgl. *Lippold* Jahrb. XXIX 1914, 174 ff. Da wir aus der Literatur wissen, daß alte Gemälde gewerbsmäßig kopiert wurden, kann man die Vorbildlichkeit der Malerei unmöglich fast ganz ausschalten. Gewiß haben die Wandmaler in ihrer Weise „Antike studiert" und voneinander gelernt, ist ihre Kunst selbst da noch lebendig, wo sie die offenbarste Typenwirtschaft treiben; aber diese Typenwirtschaft liegt nun einmal vor. Wie man sie sich erklärt, durch Musterbücher, Vorlegeblätter oder sonstige Werkstättenüberlieferung, ist dem gegenüber nicht so wichtig. Zum Musterbuch vgl. *Maxim. Mayer* Philologus LXIV 1905, 250, Anz. XXXIV 1919, 125 f.: *Schreiber* Kulturhist. Bilderatlas Tf. 69, 1. Jeden Anklang an ein plastisches Werk als Beweis der Abhängigkeit hinzustellen, ist vollends unzulässig und führt zum Zirkelschluß. Am nächsten liegt der Gedanke bei einzelnen dekorativen Gestalten und Gruppen: sie stehen in der gemalten Architektur wie die Statuen in der wirklichen; doch auch hier bedarf es jeweils besonderer Gründe. Sichere und höchst wahrscheinliche Beispiele: *Herrmann* Denkmäler 110 Tf. 49 f.; 82; 87, 3; 93; *Klein* XIII 140 f. Abb. 69—71 (vgl. *Brunn-Arndt* Denkmäler Tf. 675 rechts mit Text); 143 ff. Abb. 76—78.

Mosaike: *Gauckler* DA III 2088 ff., ergänzt durch *Leonhard* Neapolis II 1914, 42 ff., 135 ff. (vgl. auch *Engelmann* Berl. phil. Woch. XXVII 1907, 1653). Repliken in Malerei und Mosaik: Mosaik des Dioskurides und Wandbild aus Stabiae *Bieber* und *Rodenwaldt* Jahrb. XXVI 1911, 2, 13, *Herrmann* Denkmäler 134 Tf. 106. Bild aus dem Tiberhaus und Mosaik *Rodenwaldt* Röm. Mitt. XXV 1910, 258 f. Im ersten Fall ist das Mosaik, im zweiten das Bild bei weitem besser. Vgl. auch *Gauckler* a. O. 2103. Eingelegte Arbeit in bunten Steinen, opus sectile, *Gauckler* 2094; vgl. z. B. Bullet. com. 1893 Tf. 2 f.; Röm. Mitt. I 1886 Tf. 1; Anz. XXIX 1914, 467 f. Diese Technik ist erst seit Beginn unserer Zeitrechnung in Italien nachzuweisen. Vgl. auch *Rostowzew* Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 152.

[1]) Dieser Band ging hier erst 1921 ein; er kann daher nur noch genannt, aber nicht mehr berücksichtigt werden.

2: Die Angaben über Malerei in der antiken Literatur

Die Schriftquellen zur Kunstgeschichte bedürfen einer zusammenhängenden Behandlung; hier muß ein Hinweis auf die für die Geschichte der Malerei grundlegenden Zeugnisse genügen. Sie zerfallen in folgende Hauptkategorien: § 21

1. Mehr oder minder zusammenhängende geschichtliche Angaben. Bei weitem das meiste bietet Plinius, der bei der Behandlung der Minerale in seiner naturalis historia im 35. Buch einen Geschichtsabriß der Malerei oder vielmehr verschiedene, einander notdürftig ergänzende Teile eines solchen einschiebt (Metalle, Erdfarben, Gesteine — Erzguß und Toreutik, Malerei, Tonplastik, Marmorplastik!). Das Ganze ist reine, bisweilen nicht ungeschickte Kompilation und trotz der gelegentlichen Klage über Lückenhaftigkeit der griechischen Quellen sieht man, wie hilflos unselbständig Plinius diesen Quellen und dem Gegenstande gegenübersteht. Die Darstellung, von der er wiederholt bemerkt, daß sie eigentlich gar nicht zum Gegenstande seines Buches gehöre, verläuft im Sande alphabetischer Aufzählung und die Schlußworte klingen wie ein Stoßseufzer: de pictura satis superque. Dennoch ist sie für uns von höchstem Werte. Denn erstens umfaßt sie die ganze lebendige Entwicklung der antiken Malerei von den Anekdoten über ihre Entstehung bis zu der bescheidenen Nachblüte in den Wandgemälden des letzten pompeianischen Stils, die Plinius in Rom noch erlebt, aber freilich wenig geschätzt hat; er schließt einen Abschnitt mit den im Grunde treffenden Worten: hactenus dictum sit de dignitate artis morientis. Gleichzeitig beginnt die letzte uns erhaltene Gattung griechischer Malerei: die ägyptischen Mumienbildnisse, die bis in die spätere Kaiserzeit hinabreichen. Sie zeigen in einem zufälligen Beispiel, daß die Klage des Plinius über das Aufhören der Bildnismalerei nicht wörtlich zu nehmen ist: sie betrifft nur die römische vornehme Welt. Aber die lange Reihe der Mumienbilder zeigt auch, daß neue malerische Errungenschaften nicht mehr gemacht wurden. In diesem Sinne lag die Malerei zur Zeit des Plinius wirklich im Sterben, wenn man auch selbstverständlich nie aufgehört hat Bilder zu malen.

Zweitens überliefert uns Plinius, wenn auch vorwiegend aus zweiter Hand, eine Fülle formaler Angaben und Urteile der hellenistischen Kunstforscher. Diese standen selbst noch in den Ausläufern der höchsten Blüte der Malerei und hatten gleichzeitig die Werke und die zahlreichen Fachschriften der Künstler vor Augen. In der Person des Bildhauers Xenokrates, eines Enkelschülers des Lysipp, sehen wir den Übergang von der Theorie des eignen Schaffens zur geschichtlichen Betrachtung; für ihn ist freilich der Meister noch der Maaßstab. Ein Späterer hat die klassische Kunst des 5. Jahrh. in ihr Recht eingesetzt: er war der erste Kunsthistoriker in unserem Sinne. Der Vermittler für die römische Welt war auch hier Varro; daher die Gleichartigkeit bei den Späteren. So geht der kurze Abriß der Kunstgeschichte, den Quintilian zum Vergleich für die genera dicendi gibt, auf die gleiche Quelle zurück; er ergänzt sich glücklich mit der Darstellung des Plinius.

2. Beschreibungen. So wenig auch die beste Beschreibung die Anschauung ersetzen kann, so wertvoll vermag sie in Verbindung mit anderweitiger Anschauung zu werden. Am ausführlichsten sind die Angaben des Pausanias über die großen Wandgemälde Polygnots in Delphi, am besten Lukians Beschreibungen der Kentaurenfamilie des Zeuxis, der Verleumdung des Apelles und der Hochzeit Alexanders von Aëtion. Pausanias beschreibt ohne jedes künstlerische Verständnis Punkt für Punkt der Darstellung in rein gegenständlichem Sinn und ergreift jede Gelegenheit zu Abschweifungen, Lukian erklärt sich den künstlerischen Formalien gegenüber als Laie und gibt dennoch mehr von diesen und von dem Ganzen eine unvergleichlich lebendigere Vorstellung als Pausanias: hier der feingebildete Kunstkenner, dort der kunstblinde Literat. Es ist bezeichnend, daß Pausanias mehr die Gelehrten, Lukian mehr die Künstler — darunter Dürer, Raffael und Sodoma — zum Nachschaffen angeregt hat.

Zweifel an Lukians unbedingter Glaubwürdigkeit sind nicht berechtigt. Dagegen sind die philostratischen Eikones Erzeugnisse der Rhetorik, die in keinem Fall als eigentliche Beschreibungen gelten dürfen. Fraglich kann nur sein, inwieweit in den einzelnen „Bildern“ ein Kern von Anschauung steckt; Erinnerungen aus der Malerei sind selbstverständlich in Fülle und mit Verständnis verwertet. Rückschlüsse auf die ältere Malerei

sind auch in Einzelheiten und bei strenger Kritik nur selten möglich, geschweige, daß man die Eikones ohne weiteres zur Bereicherung dürftiger Angaben über alte Bilder von gleichem Vorwurf heranziehen dürfte. Wie tiefe Spuren jedoch die Typenüberlieferung der griechischen Kunst selbst in der spätesten Literatur hinterlassen hat, kann das Beispiel der Phädra des Prokop von Gaza zeigen: die Beschreibung paßt nahezu wörtlich auf ein pompeianisches Bild und auf römische Sarkophage. Ähnliche Übereinstimmungen finden sich in Romanen, die periegetischen Vorbildern folgen, besonders bei Achilles Tatius. Freilich fehlen auch geist- und formlose Hirngespinste wie der Pinax des Kebes nicht.

§ 22 3. Rhetorisch sind auch die zahlreichen Epigramme auf Kunstwerke. Sie sind eigentlich niemals metrische Beschreibungen, sondern höchstens rhetorische „Aufschriften", oft auch nur Gedankenblitze, die die Kenntnis des Kunstwerkes voraussetzen. Bisweilen ist es wohl auch fingiert, dann aber von bekanntem Typus. Das Werk gibt dem Dichter nur die Anregungen zu seinen rein literarisch gedachten Deklamationen, die durch keinerlei Verständnis für bildende Kunst beschwert zu sein pflegen. Besonders der echt laienhafte Hinweis auf Natürlichkeit und Lebendigkeit wird bis zum Überdrusse wiederholt. Mit Vorliebe werden gemischte Erregungen entdeckt; darstellbar sind sie jedoch nur in engen
Abb. 660 f. Grenzen. Bei der Medea des Timomachos z. B., von der wir Nachklänge besitzen, konnte nie der Gesichtsausdruck allein den inneren Kampf von Rachsucht und Mutterliebe zeigen, sondern nur die Verbindung von Ausdruck, Haltung und Umständen; an Medea allein wäre nur die gewaltsam erkämpfte Ruhe in der Erregung sichtbar; welche Gefühle streiten, könnte niemand sagen. Der Blick der Polyxena kann rührende Todesangst, aber niemals den „ganzen Jammer des troischen Krieges" verraten; diese Gedankenverbindung ist rein literarisch. Wenn auch nicht jede rhetorische Pointe in unserer Überlieferung aus einem Epigramm zu stammen braucht, so gehört doch die Angabe des Plinius über den Demos des Parrhasios hierher: in seinem Antlitz habe der Maler zehn oder zwölf verschiedene, einander paarweise entgegengesetzte Charakterzüge et omnia pariter zum Ausdruck gebracht. Daß dies unmöglich ist, wußte und weiß jeder Kunstkenner. Möglich wäre höchstens, daß eine geheimnisvolle Unbestimmtheit des Ausdrucks, wie bei Lionardos Mona Lisa, den Rhetor veranlaßt habe, sich all jene Eigenschaften auszudenken: „Legt Ihr's nicht aus, so legt Ihr's unter."

4. Nur in Trümmern erhalten sind uns zwei weitere Gruppen der kunstgeschichtlichen Überlieferung: die heurematische und die biographisch-anekdotische Literatur. Beide sind vielfach verknüpft und grade die ersten „Erfindungen" sind vorwiegend anekdotisch. Angesichts der „Inkunabeln" der Malerei bei Plinius und der Rolle, welche die „Findungen" in der geschichtlichen Denkweise der Griechen spielen, bedarf es hier des Hinweises.

5. Auf die verstreute Fülle von einzelnen Nachrichten und Andeutungen aller Art in der antiken Literatur kann hier nicht eingegangen werden. Ein grundsätzlicher Punkt bedarf jedoch entschiedner Hervorhebung. Über das Farbenempfinden der Griechen pflegen aus der Literatur, besonders der Dichtkunst, weitgehende Schlüsse gezogen zu werden, die teilweise zu den tollsten Ungereimtheiten geführt haben. Demgegenüber ist die Notwendigkeit feinerer Scheidungen zu betonen. Individuen wie Völker können bei gleicher Naturanlage je nach den äußeren Bedingungen ganz verschiedene Arten und Stufen der Ausbildung ihres Farbensinnes erfahren. Für beides aber gibt der Wortschatz unter primitiven Verhältnissen ein ganz unzureichendes und auch bei hoher Entwicklung nur ein keineswegs untrügliches und vollständiges Kriterium. Endlich führen zwei verschiedene und sehr verschieden lange Wege zum bildnerischen und zum dichterischen Ausdruck des koloristischen wie überhaupt allen Naturempfindens: „Leicht beieinander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Dinge."

§ 23 Geschichte der Malerei. Zu Plinius *Kalkmann* Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius, Berlin 1898; dazu besonders *Münzer* Gött. gel. Anz. 1899, 975 ff.; *Robert* Deutsche Lit. Z. 1899, 36 ff.; *Urlichs* N. Jahrb. III 1899, 717 f. Kommentierte Ausgabe: *Sellers* The elder Plinys chapters on the history of art (mit Übersetzung von *Jex-Blake*). Ältere gute Ausgabe von *Detlevsen*, Berlin 1866 ff., neueste von *Mayhoff* nach *v. Jan*, Bd. V mit den kunstgeschichtlichen Büchern Leipzig 1897 (Teubner), vortrefflich. Vgl. u., heurematische und biographische Literatur. Nicht Gegenstand seines Buches: Plinius XXXV 15, 53, vgl. 29. ars moriens: 28, vgl. 2 (50): ars quondam nobilis, und 118: sed nulla gloria artificum est nisi qui tabulas pinxere. Bildnismalerei 4, 6. Beispiel später Wandmalerei: Wiederherstellung eines großen Bildes aus der Zeit um 500 n. Chr. bei *Friedländer* Johannes

von Gaza und Paulus Silentiarius 214 ff. Tf. 1. Der erste objektive Kunsthistoriker: *Robert* D. Litt. Z. 1899, 39; in dieser Hinsicht überschätzt *Pasquali* Hermes XLVIII 1913, 162 f. den Xenokrates etwas. Quintilian *Kalkmann* a. O. 106 ff.

Beschreibung. Eine glänzende Geschichte der Beschreibung gibt *Friedländer* a. O. Einleitung; vgl. *Pasquali* a. O. 163 ff. Pausanias, Graeciae descriptio X 25 ff. Vgl. *Bertrand* Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité 336 ff. Lukian, Zeuxis 3 ff., Calumn. 2 ff., Herod. 4 ff., Herakl. 1 ff. (ein anscheinend wirkliches allegorisches Bild: *Koepp* Bonner Jahrb. CXXV 38 ff.). *Friedländer* 45 f., 77 ff. Daß auch Lukian nicht immer auf der Höhe künstlerischer Beschreibung steht, zeigt er de oeco 22 ff.: hier drängt sich das rhetorisch-epigrammatische Element vor und demgemäß erscheinen auch gemischte, freilich nah verwandte Erregungen (Scham und Furcht bei Andromeda); vgl. *Friedländer* 88, *Blümner* Arch. Stud. zu Lukian 54 ff.; *Bertrand* a. O. 363 ff. Moderne Nachschöpfungen der Verleumdung des Apelles: *Förster* Jahrb. Preuß. Kunstsamml. 1887, 29 ff., 89 ff.; 1894, 21 ff. Über frühere, mangelhaft begründete Zweifel an der Existenz des Bildes der Verleumdung *Blümner* a. O. 41 ff., der selbst noch die Urheberschaft des Apelles bezweifelt — gegenüber einem Kenner wie Lukian schwerlich mit Recht. Von dem verlorenen Original des Zeuxis sah Lukian eine Kopie.

Philostratische Eikones *Friedländer* 88 ff. *Steinmann* Neue Studien zu den Gemäldebeschreibungen d. ält. Philostrat, Diss. Zürich 1914, behandelt die Frage mit gutem Urteil und wird dem rhetorischen Element gerecht, obwohl er den „Kern von Anschauung" reichlich hoch bewertet (ähnlich *Maxim. Mayer* Anz. XXXIV 1919, 123 ff.). So gelangt er zu dem Schlusse, „daß der Sophist . . . tatsächlich vorhandene, ungefähr gleichzeitige Bilder beschreibt"; besser hieße es, daß Philostrat sich von solchen Bildern anregen ließ, denn wir verstehen unter Beschreibung etwas anderes als die Alten unter rhetorischer Ekphrasis. S. 123 gibt der Verfasser selbst zu, „daß Philostrat am Schluß vielleicht auch einmal ein Bild erdichtet habe". Vgl. *Pasquali* a. O. 165. Prokop von Gaza = Choricius ed. Boissonade p. 149 ff., vgl. *Friedländer* 90 ff. Pompeianisches Bild der Phädra *Herrmann* Denkmäler d. Malerei 94 Tf. 72, vgl. *Robert* D. antiken Sarkophagreliefs III 2 Tf. 46 (Amme), Tf. 47, 152 b, Tf. 49, 159 (Phädra). Romane *Friedländer* 48 ff. Achill. Tat. Erot. III 6 ff., vgl. *Klügmann* Ann. d. Inst. 1863, 113; *Blümner* a. O. 58 f.; *Milchhöfer* D. Befreiung d. Prometheus, 42. Berl. Winckelmannsprogr. 8 f. (§ 907). Kebes *Friedländer* 77. Epigramme. *Benndorf* De anthol. Graecae epigr. quae ad artem spectant, Diss. Leipzig 1862. *Weißhäupl* D. Grabgedichte d. griech. Anthologie, Abh. arch. Semin. Wien VII. *Friedländer* 55 ff. Vgl. § 748. Medea Anthol. Plan. 136 u. a., vgl. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 2129 ff. Verständiger Lukian de oeco 31. Polyxena Anthol. Plan. IV 150. Pointen nicht immer epigrammatisch: *Robert* D. Lit. Z. 1899, 40. Demos des Parrhasios Plinius XXXV 69, dazu *Jahn* Hermes II 248; vgl. §§ 755, 757. Unmöglichkeit der Darstellung gemischter Gemütsbewegungen: *Wölfflin* Klass. Kunst[3] 140, 1; *Sir Joshua Reynolds* Akadem. Reden, deutsch von Leisching 64 f. (5. Rede). *Reynolds* nennt als antikes Beispiel den Paris des Euphranor, an welchem man zugleich den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Töter des Achill sehen wollte — was *Bieber* Jahrb. XXV 1910, 166, doch wohl zu rationalistisch auf Attribute bezieht. Es ist bezeichnend, daß *Winckelmann* gar nicht auf den Gedanken gekommen ist, man habe dem Demos jene 10 oder 12 Charakterzüge ansehen wollen; er denkt im Sinne seiner Zeit an eine allegorische Darstellung (Werke I, Gedanken üb. d. Nachahmung § 158; Gesch. d. Kunst ed. *Lessing* 300).

Heurematische und biographische Literatur §§ 535 ff., 542, 742 ff., 748 f.

Einzelnes. Vgl. *Bertrand* a. O. 223 ff. Mit Verdächtigungen der Zuverlässigkeit soll man auch bei späten Schriftstellern vorsichtig sein, sofern keine wirklich zwingenden Gründe vorliegen; vgl. z. B. *Maaß* Jahrb. XXI 1906, 91 (Tatian); *Matz* D. Naturpersonifikationen in d. griech. Kunst, Diss. Gött. 1913, 110, 1 (Aelian); *Schenkl* und *Reisch* Philostr. min. imag. et Callistrati descript. XLVIII ff. (Kallistratos; gegen seine Glaubwürdigkeit z. B. *v. Wilamowitz* Hermes XL 1905, 171).

Farbenempfinden der Griechen. Allgemeine Grundlage: *Lichtwark* Erziehung d. Farbensinnes 19 f. Über die unsinnigen Ergebnisse literarisch wie künstlerisch gleich ungebildeter Naturforscher (Blaugelbblindheit der Griechen u. ä.) *Blümner* Berl. phil. Woch. XXV 1905, 19; *Waetzoldt* Zeitschr. f. Ästhetik IV 1909, 356 ff.; *Schultz* N. Jahrb. XXVII 1911, 12 ff., der vieles richtig und fein bemerkt, aber auch in den verbreiteten Fehler verfällt, Dichtkunst und bildende Kunst zu weitgehend zu parallelisieren. Treffende Worte gegen diese Gewohnheit bei *Poulsen* D. Orient und d. frühgriech. Kunst 182 f. Vgl. *Buschor* Beitr. z. Gesch. der griech. Textilkunst 32, 1.

B: Die Kleinkunst

1: Allgemeines

Werke der Kleinkunst sind bei der Besprechung der Nachklänge der großen Malerei bereits in Fülle herangezogen worden. Es ist selbstverständlich, daß die geistige Führung nicht bei den Handwerkern lag, die Geschirr, Gerät und Waffen fertigten. Aber die besonderen dekorativen und technischen Bedingungen des Handwerks forderten und gestatteten die Ausbildung einer sekundären Eigenart. Sie hat in der Vasenmalerei des 6. und § 24

des frühen 5. Jahrh. eine glänzende Blüte erfahren, die durch verlorene Werke anderer Techniken höchstens erreicht, sicher nicht übertroffen wurde: das zeigen die erhaltenen Metallarbeiten und der Vergleich mit der Plastik. Hohes Können und Liebe zur Sache hebt das Persönlichkeitsgefühl auch des Handwerkers: er signiert seine Werke und fügt gelegentlich selbst ein Eigenlob oder eine Herausforderung an einen Nebenbuhler bei. Die griechischen Vasen der Blütezeit, die feinsten Vasen und Lackarbeiten der Japaner, die Miniaturen des 15. Jahrh., die besten französischen Möbel und Uhren des 18. Jahrh. zeigen die gleiche Erscheinung. Die Individualität des Zeichners verrät sich dem geübten Auge auch da, wo die Signatur fehlt oder verloren ist. Am Lebenswerk einzelner Meister sehen wir eine erstaunliche Entwicklung des Stiles. Selbst Einflüsse der begabtesten Vasenmaler nicht nur auf ihre Gehilfen und Schüler, sondern auch auf Zunftgenossen von entschiedener Eigenart glaubt man zu erkennen.

Hier liegt jedoch eine Grenze, die leicht verletzt wird: in der Rechnung ist eine Unbekannte, die verlorene große Malerei. Ihr gehört sicher alle eigentliche Stilentwicklung an, ihr folgen die Handwerker, deren persönliche Entwicklung sich mehr in der Auswahl und Art der Übernahme von Formen und Kompositionsweise sowie in der künstlerischen Handschrift zeigt, die sich naturgemäß immer mehr ausschreibt. Das ist dann besonders deutlich, wenn eine auffällige Neuerung gleichzeitig in mehreren Werkstätten auftritt. Wir müssen daher stets fragen, ob scheinbare Einflüsse der einen Werkstatt auf die andere nicht vielmehr auf deren Vorbilder in der großen Kunst zurückgehen. Hie und da steht uns dennoch das Treiben im Kerameikos, dem Töpferviertel von Athen, deutlich vor Augen. So schreibt Euthymides: Εὐθυμίδης ἔγραψεν ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος. Man könnte daraus schon schließen, was die erhaltenen Werke bestätigen: Euphronios war ihm eben doch über; er fühlte das, aber sein Selbstgefühl gab es nicht zu. Duris nennt auf einem Frühwerk von noch befangenem, aber doch schon eigenem Stile den schönen Panaitios. Auf einer anderen Schale ahmt er den Stil der Panaitioszeit des Euphronios so auffällig nach, daß man seine Hand ohne die Hilfe der Signatur niemals erkannt hätte. Wer wollte da gemeinsame Vorbilder und nicht vielmehr Abhängigkeit des Anfängers von einem führenden Zunftgenossen annehmen? Bahnbrecher waren die Meister im Kerameikos dennoch nicht. Am freiesten erscheinen sie da, wo sich ein starkes Temperament zeigt, wie etwa bei Euphronios-Panaitios oder Brygos, und im Dekorativen sind sie der großen Kunst gegenüber vollends selbständig.

Abb. 455
Gr. Vm. Tf. 53

§ 25 Wie allgemein der Geist künstlerischer Freiheit unter diesen Handwerkern verbreitet war — ein typisches Kennzeichen des Kunsthandwerkes schöpferischer Epochen — zeigt nichts eindringlicher als die Tatsache, daß es keine mechanischen Kopien gab. Pausen und Schablonen, die es ja in der Gestalt von Stempeln und Formen in der Reliefkeramik wie in der Toreutik und in der Koroplastik gab, sind der Vasenmalerei fremd: freihändig und frei im einzelnen kopierte auch der bescheidenste Arbeiter seine Vorlage, auf die Gefahr hin, so weit hinter seinen Genossen zurückzubleiben, daß sein Werk in die Abfallgrube wanderte. Einer solchen verdanken wir eines der wenigen Beispiele wirklicher Repliken — im Gegensatze zu den zahllosen freien Abwandlungen —, zugleich das einzige, das uns drei verschiedene Zeichner nach der gleichen Vorlage tätig zeigt; denn bei den Repliken unter den späten schwarzfigurigen Klexereien kann man kaum entscheiden, ob Werke der gleichen Hand oder verschiedener Hände vorliegen. In der Freiheit im einzelnen stehen auch Stümper auf gleicher Stufe mit vortrefflichen Meistern; nur daß bei diesen die Veränderungen Versuche neuer Wirkungen und damit vielfach Verbesserungen sind. Die Repliken von gleicher Hand verhalten sich darin nicht anders zueinander als Vorzeichnung und Ausführung, die sich so oft unterscheiden. Sehr lehrreich ist z. B. das Waffengericht des Duris, eins der ausdrucksvollsten Werke des zum Formalismus neigenden Meisters: eine raumfüllende Armhaltung der Vorzeichnung ist bei der Ausführung durch eine ausdrucksvollere ersetzt. So zeigt die eine der beiden gleichen Kentauromachien des Aristophanes eine typische, die andere eine ausdrucksvolle Beinstellung desselben Kentauren. Die Parallele hat jedoch ihre Grenzen: bei der Vorzeichnung begegnet es, daß der Maler einen besonders kühnen Entwurf nicht auszuführen wagte. Das ist bezeichnenderweise gerade da der Fall, wo Nachahmung berühmter Vorbilder aus der großen Malerei nachweisbar ist.

Abb. 459 f.
Gr. Vm. Tf. 54

Gr. Vm. Tf. 128 f.

Abb. 506
Gr. Vm. Tf. 116 oben.

Infolge der Haltbarkeit des gebrannten Tones und Firnisses sind die Vasen für uns die Hauptvertreter von Malerei und Zeichnung in der Kleinkunst. Alles andere verschwindet daneben und selbst gravierte und eingelegte Metallarbeiten griechischer Herkunft sind selten; nur etruskisch-latinische gravierte Spiegel und Cisten besitzen wir in größerer Zahl.

Klein Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XIV 1894, 142 f.; Gr. Vm. I 268 ff. Tf. 53 f., vgl. III 90 *(Hauser)*. Auch bei den Gefäßen, die schwarzfigurige und rotfigurige Bilder nebeneinander zeigen, genügt die Annahme der Rücksicht auf alt- wie neumodischen Geschmack der Käufer kaum zur Erklärung. Bei allem Fortschritte fehlten der neuen Technik doch manche Vorzüge der alten; das merkten die Neuerer sicher selbst. Auch rein hat sich ja die alte Technik noch lange neben der neuen gehalten. Vgl. *Hauser* Gr. Vm. II 267, 317 f. — Repliken. *Pottier* Cat. I 24 f. Verschiedene Hände: *Bieber* Ath. Mitt. XXXVI 1911, 276 f. Gleiche Hände: *Körte* Arch. Zeit. XXXVI 1878, 111 f. Tf. 12 (Hermonax). *Furtwängler* Gr. Vm. I 190, (dazu *Hauser* III 42,8), II 186, III 45, 51 (*Hauser:* Schalen des Aristophanes, Theseusschalen). *Buschor* Jahrb. XXXI 1916, 75 (Arch. Zeit. XXXIII 1875 Tf. 10; Variante *Pellegrini* Vasi Felsinei 54 Nr. 161). *Frickenhaus* Lenäenvasen 8 f., wo auf den Vorderseiten zweier Gefäße freie Repliken, auf den Rückseiten Varianten gewöhnlicher Art vorliegen; Varianten zu den drei Repliken auch bei *Bieber* a. O. Lehrreiche Variante: *Hauser* II 242. Vorzeichnung. Duris: Gr. Vm. Tf. 54. „Polygnotische" Kentauromachie: 302 Tf. 116 (*Hauser; Feihl* D. ficoron. Cista, Diss. Tüb. 1913, 11, 6 schließt daraus ohne zureichenden Grund auf verschiedene Hände); Anthesterienskyphos: Tf. 125 (Abb. 567). Vgl. II 73, Tf. 20, 71, 103.

2: Die Keramik

Die ungeheure Menge der erhaltenen Tongefäße und Scherben bietet ein in den Hauptzügen lückenloses, im einzelnen freilich noch ergänzungsfähiges Geschichtsbild. Zur kunstgeschichtlichen kommt die antiquarische und die hilfswissenschaftliche Bedeutung der Vasenfunde. Je nach dem künstlerischen Wert und der Kunststufe verschiebt sich der Schwerpunkt der Bedeutung. § 26

a: Hilfswissenschaftliche Bedeutung

Ein roher Kochtopf oder Pithos von primitiver Form hat für die Kunstgeschichte keinen, für die antiquarische Forschung wenig Wert, kann aber beträchtliche hilfswissenschaftliche Bedeutung haben: eine ganze Fundschicht kann durch ihn datiert, ein Stück Handelsgeschichte aufgehellt werden. Es bedarf dazu nicht einmal einer geritzten oder gestempelten Inschrift wie bei den zahllosen hellenistischen und späteren Amphorenhenkeln: Ton und Technik allein können über Zeit und Herkunft entscheiden. Die Vasenscherben sind die eigentlichen Leitfossilien der Bodenforschung; gute und schlechte, bemalte und unbemalte sind dafür gleich wertvoll, sofern sie zeitlich und örtlich bestimmbar sind.

α: Zeitbestimmung

Aus sich selbst genau datiert sind nur sehr wenige Vasen, wie die späteren panathenäischen Preisamphoren durch die darauf geschriebenen Titel und Namen bekannter Archonten; doch ist es im Laufe des 19. Jahrh. gelungen, ein in allem Wesentlichen gesichertes Gerüst der Vasenchronologie zu gewinnen. Die breiteste Grundlage bietet die relative Chronologie der einzelnen Vasengattungen, die durch zahlreiche übereinstimmende Beobachtungen der Schichtenfolge an großen Fundstätten und durch immer wiederholte Zeitgleichen geschlossener Fundgruppen, besonders in Gräbern, völlig gesichert ist. Die große Menge solcher Funde gestattet eine Beurteilung der Fehlerquellen und eine Erklärung scheinbarer Ausnahmen. Die Kinderkrankheiten, welchen erste Versuche auf unerforschten Gebieten ausgesetzt sind, besonders die Irreführung durch nicht erkannte Störungen der Schichten oder wiederholte Benutzung von Gräbern, sind für alle Hauptgattungen der griechischen Keramik überwunden.

Für die Vasenchronologie von besonderer Bedeutung sind zwei in der Wirkung ähnliche Erscheinungen: das gelegentliche Nachleben einzelner Gefäße im Hausbesitz, die erst nach Generationen oder gar Jahrhunderten mit jüngeren Gefäßen zusammen einem Toten ins Grab mitgegeben wurden — eine Fehlerquelle der feineren Synchronistik —;

und das Nachleben ganzer Stile und Techniken in kulturell zurückgebliebenen Gebieten oder Gesellschaftsschichten. Daß z. B. in Böotien Gefäße rein geometrischen Stiles, die im 8. Jahrh. bereits einen primitiven Eindruck gemacht hätten, noch an der Wende des 6. und 5. Jahrh. hergestellt wurden, war durch sorgfältige Untersuchung einzelner undatierter Funde schon längst erkannt: das eine Gefäß verriet sich durch Form und Technik als jung, ein anderes durch vereinzelte Beimengung jüngerer Stilelemente; damit waren auch stilreine Stücke verdächtigt. Dann zeigte die Ausgrabung vieler Gräber, wie verbreitet jene altmodische Ware in Böotien im 6. Jahrh. war. Aber selbst in dem kulturell führenden Attika haben dörfliche Töpfer wenigstens einfaches Gebrauchsgeschirr gelegentlich mit ein paar Pinselstrichen höchst altväterisch verziert: ein Napf aus dem Grabe der Marathonkämpfer müßte als hundertjähriges Familienerbe gelten, wenn die Technik ihn nicht als jung erwiese. Auch eine zweite, damals schon seit mindestens zwei Menschenaltern veraltete Vasengattung ist in dem Grabhügel von Marathon vertreten; es läßt sich kaum entscheiden, ob die Gefäße Familienbesitz oder neue Erzeugnisse einer altmodischen nordattischen Werkstatt waren. Eine einzige Scherbe vertritt die damals schon seit etwa 40 – 50 Jahren vorhandene rotfigurige Technik, und zwar gerade auf der Entwicklungsstufe, die für den Anfang des 5. Jahrh. zu erwarten war. Alles andere ist späte schwarzfigurige Ware, die mindestens bis zum Ende des Archaismus noch massenhaft angefertigt worden ist. Weiterhin bis zum Ende der Vasenmalerei im Hellenismus wandelte sich die alte schwarzfigurige Technik im freien Stile wesentlich um; denn ihre dekorative Eigenart war an den archaischen Stil gebunden. Selbst der sakrale Archaismus der panathenäischen Amphoren entartete im 4. Jahrh.

§ 27 An sakrales Nachleben vorgeschichtlicher Urtümlichkeit wie bei dem Geschirr der römischen Arvalbrüder erinnern altattische Funde: neben prächtigen Dipylonvasen etwa des 8. Jahrh. haben sich mehrfach, so z. B. in eleusinischen Gräbern, mit der Hand gemachte monochrome kleine Gefäße mit primitiver Ornamentik gefunden. Man könnte sie für viele Jahrhunderte älter halten, doch fällt der Gegensatz zwischen der rohen Technik und dem reichlichen Ornament auf: auch hier zeigt sich eine nachlebende alte Technik neben der herrschenden neuen entartet, genau wie die späten schwarzfigurigen Schmierereien neben den rotfigurigen Vasen. Erlebt eine alte Technik einen neuen Aufschwung, so wandelt sie sich auch und findet neue feste Stilformen. Den etruskischen Bucchero entwickelten Stiles kann niemand für vorgeschichtlich halten. Diese Beispiele zeigen, daß die Probleme der relativen Vasenchronologie zwar bisweilen verwickelt, aber keineswegs unentwirrbar sind. Die Dinge vereinfachen sich bedeutend, sobald man nur nach der Entstehungs- und Blütezeit einer Vasengattung fragt. Da wird das vielfache Nebeneinander großenteils zum Nacheinander und die Entwicklungslinien treten hervor. Nur darf man die Fülle des wirklichen Geschehens nicht in ein Schema pressen und darnach gar jedes einzelne Gefäß genau ansetzen wollen. Bei den zahlreichen wenig charakteristischen Stücken aus langlebigen Gattungen versagen auch der besten Kennerschaft die Kriterien für die Einordnung. Vor dem 8. Jahrh. kann man überhaupt kein Gefäß auf 100 Jahre genau ansetzen und bis tief ins 6. Jahrh. hinein muß man froh sein, wenn man es kann. In der höchsten Blütezeit um 500, wo wir die individuelle Stilentwicklung mehrerer Meister verfolgen können, mag bisweilen ein relativer Ansatz auf wenige Jahre möglich sein; für den absoluten Ansatz wird die Fehlergrenze schwerlich jemals geringer als 10—20 Jahre sein.

Durch die absolute Chronologie wird das System der relativen erst fest verankert. Nur für das 4. Jahrh. sind die Archontennamen der panathenäischen Amphoren wertvoll; im 6. und 5. Jahrh. sind Namen geschichtlicher Persönlichkeiten auf Vasen nur ganz ausnahmsweise leidlich sicher feststellbar. Alle anderen Fixpunkte beruhen auf datierten Fundorten und Zeitgleichen mit anderen Fundstücken, besonders Skarabäen, Siegelzylindern und Münzen. Vielfach wird auf diese Weise nur eine obere oder eine untere Zeitgrenze, bisweilen jedoch eine Beschränkung auf wenige Jahrzehnte gewonnen. Eine solche liegt z. B. bei der griechischen Kolonie Daphnä im Nildelta vor: die Ansiedlung hat nur ein Jahrhundert, von 665 bis gegen 560 bestanden; zwei ausgiebige Fundstellen griechischer Keramik enthielten eine Anzahl Siegel zweier ägyptischer Könige, deren älterer 595 zur Regierung kam. Die Schutthaufen sind damit in engen Grenzen datiert, wenn auch

ihre Anfänge etwas vor 595 liegen können. Für die Keramik verschiebt sich die Grenze um die Gebrauchsdauer der älteren Gefäße nach oben; die altertümlichsten gehören sicher noch dem 7. Jahrh. an; die Masse der stilistisch jüngeren aber darf man zuversichtlich ins erste Drittel des 6. Jahrh. setzen. — Die Gründungszeit von Naukratis ist nicht unumstritten, doch leidlich erschließbar: Mitte des 7. Jahrh.; die hohe Blüte der Stadt im 6. Jahrh. ist engbegrenzt: 560 bis 520. Die Vasenfunde entstammen großenteils sakralen Schuttgruben (Favissen), die den Bauperioden des zugehörigen Tempels entsprechen. Damit sind keine zwingenden Grenzen, aber doch wertvolle Hilfsmittel der Datierung gegeben; hinzu kommen die paläographischen Kennzeichen der zahlreichen Weihinschriften der Gefäße. — Syrakus ist Mitte des 8. Jahrh. oder bald darauf gegründet, seine Friedhöfe sind systematisch durchforscht: die stilistisch unverkennbar ältesten Grabfunde sind damit in die zweite Hälfte des 8. Jahrh. datiert. In Alexandria gibt es noch verhältnismäßig zahlreiche attische Vasen spätesten Stils: ihre Herstellung hat also sicher erst einige Zeit nach 331 aufgehört. Eine genaue untere Grenze ergibt der besprochene Grabhügel der Kämpfer von Marathon, eine ähnliche die Zerstörung Milets im Jahre 494. Bekannt ist der sogenannte Perserschutt auf der Akropolis von Athen. Er ist bei den Ausgrabungen leider nicht sorgfältig von älteren und jüngeren Anschüttungen geschieden worden; dennoch genügen die Massenfunde der mittleren Schichten, um die alte Frage nach der Zeit des strengen rotfigurigen Stiles sicher zu beantworten. Das Rechte war schon vor Jahrzehnten aus einem vereinzelten Scherbenfund erschlossen, doch nicht bewiesen worden: nur Massenfunde schließen Täuschungen aus. Diese allgemeine Regel gilt besonders für Zeitgleichen mit Münzfunden: Einzelfunde ergeben zunächst nur eine obere Grenze. — E silentio endlich sind nur bei sorgfältiger Erwägung aller Umstände chronologische Schlüsse zu ziehen. Megara Hybläa z. B. ist 482 zerstört worden und war noch gegen Ende des 5. Jahrh. verödet. In den zahlreichen, sorgfältig untersuchten Gräbern ist kein einziges rotfiguriges Gefäß des 6. oder 5. Jahrh. gefunden worden; wie im Tymbos von Marathon, wo ja auch nur eine rotfigurige Scherbe vorliegt, herrscht die späte schwarzfigurige Ware, zum Teil zusammen mit spätester korinthischer. Daraus folgt nur, daß den Megarern das bei den Etruskern so beliebte neumodische rotfigurige Geschirr zu teuer war — wenigstens für die Toten. — Ganz unzulässig sind schematische Schlüsse aus der Blütezeit langlebiger Vasengattungen. Daher genügt z. B. der Befund in Massilia keineswegs, um die Gründung der Stadt im 7. Jahrh. zu erweisen; denn auch die stilältesten Scherben können sehr wohl dem 6. Jahrh. angehören.

§ 28 Vasenchronologie. Panathenäische Amphoren §§ 346 ff. Auch eine Reihe frühhellenistischer Graburnen, die man nach einem alexandrinischen Friedhof als Hadravasen bezeichnet, tragen Namen und Daten, die sich auf die Zeit von 284—249 festlegen lassen: *Pagenstecher* Expedition Sieglin II 3, 36 f. — Mehr oder minder Wahrscheinlichkeit, kaum je volle Sicherheit bietet die Gleichsetzung der sogenannten Lieblingsnamen auf altattischen Vasen mit bekannten Persönlichkeiten (§ 244). Nur einmal, wo die Namen Leagros, Glaukon und Glaukon Sohn des Leagros ineinandergreifen, ist ein Zufall ganz unwahrscheinlich; auch der Name Miltiades bei einem jungen Reiter in skythisch-persischer Tracht auf einem Teller des epiktetischen Kreises erweckt Vertrauen. Die Jugendblüte der Gefeierten läßt einen Spielraum von etwa zehn Jahren; dazu kommt meist noch ein Spielraum für die Ansetzung ihres Geburtsjahres. Weniger Zweifeln unterliegen Schlüsse auf die relative Chronologie von Gefäßen mit gleichem Lieblingsnamen; bei dem gleichen Maler braucht man vollends nicht zu fürchten, durch Namensvettern getäuscht zu werden. Es ergeben sich also auf zehn Jahre genaue Zeitgleichen. Vgl. *Studniczka* Jahrb. II 1887, 159 ff.; D. Lit. Zeit. 1891, 1576; *Hartwig* Griech. Meisterschalen 6 ff., dazu *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XIV 1894, 108 f.; *Bosanquet* journ. hell. stud. XVI 1896, 166 ff.; *Klein* Die griech. Vasen mit Lieblingsinschriften², Leipzig 1898, mangelhaft, vgl. *Hauser* Berl. phil. Woch. XX 1900, 1364; *Katterfeld* Die griech. Metopenbilder 73 ff. (*Buschor*² 148): scharfsinnige Überlegungen. Wertlos ist *Wernicke* Die griech. Vasen mit Lieblingsnamen, Halle 1890. Vgl. *Hoppin* Journ. hell. stud. XXXV 1915, 193, 6 (Olympiodoros). Näheres, zumal über das unten genannte Werk von *Langlotz* § 34. Keineswegs zwingend, aber doch erwägenswert ist der Versuch von *Furtwängler* Heiligtum der Aphaia 479 f., einen Aristophanes, der zahlreiche naukratitische Gefäße in Ägina geweiht hat, mit dem von Pindar als Seefahrer gerühmten Vater eines Nemeoniken aus Ägina zu identifizieren. — Gerüst der Chronologie: *Karo* Bull. paletn. ital. XXIV 1898, 144 ff., gegen den auf mangelhafter Beherrschung der Tatsachen beruhenden Versuch von *Montelius* Journ. anthropol. Inst. XXVI 261 ff.; vgl. *Böhlau* Jahrb. XV 1900, 192 f. Gegen sein Buch von 1912, D. vorklass. Chronologie Italiens, vgl. *Johansen* Sikyoniske Vaser, Diss. Kopenhagen 1918, 154 f. 1. Für die Anfänge eingehend *Schweitzer* Ath. Mitt. XL 1915, XLIII 1918, 1 ff. *Dörpfelds* phantastische Ansätze erklären sich dadurch, „daß ihm auch die Anfangsgründe des Wissens

auf diesem Gebiete fehlen": *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1906, 480 ff. (Kl. Schr. I 454 ff.); vgl. auch Gr. Vm. II 96; Berl. phil. Woch. XXIV 1904, 816; XXXIX 1919, 1240 *(Curtius)*. — Ein drastisches Beispiel vermiedener Irreführung durch Störung der Schichten *Bulle* Orchomenos, Abh. Akad. München XXIV, II, 17: der Fund eines modernen Schuhes in der tiefsten Schicht zeigte, daß man in einen alten Versuchsschacht von Schliemann geraten war. — Nachleben: jahrhundertelang im Hausbesitz *Kastriotis* Πρακτικά 1911, 98 ff., vgl. *Karo* Anz. XXVII 1912, 236; *v. Duhn* Atti e mem. stor. patr. d. Romagna 1890, 3. ser. Bd. VIII, 7. Vgl. *Cecil Smith* Journ. hell. stud. VI 1885, 375 (Rhodos); *Pottier* Catalogue 1125. — Böotischer geometrischer Stil *Löschcke* Anz. VI 1891, 16; *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 174, 2 (D. griech. Malerei 14, 2). Gräber von Ritsona (Mykalessos) *Burrows* und *Ure* Annual Brit. Sch. Ath. XIV 226 ff.; Journ. hell. stud. XXIX 308 ff., XXX 336 ff.; Ἐφ. 1912, 102 ff. — Grabhügel der Marathonkämpfer *Stais* Ath. Mitt. XVIII 1893, 46 ff. Tf. 2—5; *Perrot* VIII 84 ff.; vgl. *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 124: die Technik spricht entschieden gegen die Annahme von *Brückner* und *Pernice* Ath. Mitt. XVIII 1893, 136, daß der Topf mit den großen Haken damals schon 200 Jahre alt gewesen sei. Zu der rotfigurigen Scherbe *Langlotz* Zur Zeitbestimmung der strengrotfig. Vasenmalerei 38 ff. *Pottier* Cat. III 649 f. — Gräber von Bologna. Zeitgleichen von Spätschwarzfigurigem mit Rotfigurigem, vom reifen strengen bis zum frühklassischen Stil, gegen die Mitte des 5. Jahrh.: *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 17, 29, 107, 119 f., 123. — Schwarzfigurige Vasen 4. u. 3. Jahrh.: *Pagenstecher* a. O.; Amer. Journ. Arch. XIII 1909, 390 ff.; Bull. soc. arch. alex. XIV 1912, 3 ff.; *Watzinger* Ath. Mitt. XXVI 1901, 55. — Arvalbrüder *Henzen* Acta fratrum Arvalium 30. RE II 1472. Monochrome neben Dipylonvasen *Skias* Ἐφ. 1898 Tf. 2, 14 f.; 1912, 35, 2. Weiteres bei *Poulsen* Dipylongräber und Dipylonvasen 28; Πρακτικά 1911, 124 f., vgl. dazu *Karo* Anz. XXVII 1912, 239. — Methode: *Pottier* a. O. III 647 f.; *Hackl* Münchn. arch. Studien 86.

Äußere Fixpunkte (Marathonhügel s. o.): Milet, *Wiegand* Abh. Ak. Berlin 1911 Anhang 6. Daphnä *Petrie* Tanis II 52, 59, 62; *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 54; *Walters* I 349 f., der die untere Grenze freilich aus stilistischen Gründen reichlich hoch findet: durchaus grundlos, denn die Funde fügen sich der allgemeinen Chronologie gut ein. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. X 1890, 918, bezweifelt die Identifizierung von Daphnä mit dem Lager der jonischen Söldner bei Herod. II 154; dieses erkennt er in der Ausgrabungsstätte Tell Defenneh. Für den Ansatz ändert sich dadurch nichts; *Furtwängler* bestreitet jedoch mit Recht die Allgemeingültigkeit der oberen Grenze 595. Naukratis *Petrie* und *E. Gardner* Naukratis I, II; *Hogarth, Lorimer, Edgar* Journ. hell. stud. XXV 1905, besonders 109, 120, 135 f.; *Prinz* Funde aus Naukratis 1 ff. Syrakus *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 8 ff.; *Orsi* Not. scavi 1895, 109 ff. (117). Alexandria *Furtwängler* Gr. Vm. I 206 f., II 153 f.; *Watzinger* Griech. Holzsarkophage aus Abusir 11 f.: sorgfältige vergleichende Erwägungen, die jedoch nur für die Massenherstellung beweiskräftig sind; ob die letzte attische rotfigurige Vase um 320 oder um 300 gefertigt worden ist, kann niemand sagen. *Pagenstecher* Unterital. Grabdenkmäler 7 ff. geht für Großgriechenland noch ein Menschenalter weiter herab; vgl. Nekropolis 2: Synchronismen mit Hadraurnen; Expedition Sieglin II 3, 240 (zwischen den dort 5 ff. angeführten schwarzfigurigen Fundstücken aus der alten Ansiedlung Rhakotis und den Funden aus der von Alexander gegründeten Stadt klafft eine Lücke von 200 Jahren; es kann also keine Verwirrung entstehen). — Perserschutt auf der Akropolis *Graef* Anz. VIII 1893, 13 ff.; *Pottier* III 708 f.; vgl. *De Ridder* Rev. études gr. 1904, 78; *Furtwängler* Heiligtum der Aphaia 353; *Langlotz* a. O. 99. Megara Hyblaea *Orsi* Mon. Lincei I 697 f.; *Hauser* Berl. phil. Woch. XIV 1894, 1363. Massilia *Pottier* Rev. arch. II 1915, 386 f. — Mittelbarer Zeitansatz durch stilistische Vergleiche mit der Plastik: *Langlotz* a. O. 5 ff. passim (100 u. ö.: Münzen). Dieser von *Langlotz* mit großer Sorgfalt und Umsicht beschrittene Weg ist freilich nicht für jedermann gangbar.

β: Ortsbestimmung, Handelsgeschichte

§ 29 Für die Handelsgeschichte haben die Vasen viel leichter und rascher Bedeutung gewonnen als für die Chronologie. Mußte der Zeitansatz der Vasengattungen mühsam von außen her gewonnen werden, so war ihre Herkunft vielfach aus ihnen selbst zu entnehmen. Die beiden größten und verbreitetsten Gattungen, die korinthische und die attische, galten nur kurze Zeit für etruskisch oder gar ägyptisch; Buchstabenformen, Orthographie und Dialekt ihrer Inschriften verrieten bald die Herkunft. Zum Beweise bedarf es freilich zahlreicher Inschriften; vereinzelte können angesichts der Freizügigkeit der Handwerker, der Sklavenarbeit und sonstiger Nebenumstände irreführen. So zeigt die Inschrift einer korinthischen Vase das sikyonische E (X); besäßen wir nur sie, so hätte man die Gattung gewiß ebenso irrig für sikyonisch erklärt, wie die altjonische Hauptgattung auf Grund eines argivischen Lambda (⊢) für argivisch gehalten worden ist. In Masse jedoch bestimmen die Inschriften den Heimatsort einer Vasengattung zuverlässiger als es bei verbreiteter Ausfuhrware durch die Fundstatistik geschehen kann. Immerhin war den alten Annahmen der Herstellung in Etrurien oder an all den einzelnen Fundorten schon durch die Beobachtung der Boden entzogen, daß allenthalben und vor allem in Hellas selbst ganz gleichartige Ware gefunden wurde. Heute sind nur noch die feinsten Schei-

dungen zweifelhaft. Grobe böotische oder italische Nachahmungen, bedeutende Tochterwerkstätten, örtliche Weiterbildungen erkennen wir leicht an Stil und Technik. Eng beschränkt leben die alten Streitfragen freilich weiter. Die altjonische Kunst z. B. kennen wir noch zu wenig, um stets sicher sagen zu können, was in Etrurien jonische Einfuhr, was Erzeugnis jonischer Arbeit im Lande, was etruskisch ist; wenn die Werkstatt eines eingewanderten Joniers allmählich barbarisierte, verschwimmen vollends die Grenzen. Eine korinthische Tochterwerkstatt in Syrakus konnte sich korinthischen Ton kommen lassen: wir werden sie vorläufig nicht erkennen. Fraglich ist auch, ob es spätattische Werkstätten von Böotien bis Südrußland und Nordafrika gab; notwendig ist diese verbreitete Annahme keineswegs. Die Ortsbestimmung der hellenistischen Keramik endlich steht noch ganz in den Anfängen; immerhin ist weitgehende örtliche Herstellung sicher; für die vorherrschende Reliefkeramik war sie durch das Arbeiten mit Hohlformen, die versendet und nachgeformt werden konnten, sehr erleichtert. Ein bis ins einzelne erforschtes Beispiel aus der Kaiserzeit bietet die Geschichte der Verbreitung und Nachahmung der Terra sigillata von Arretium. — Geologische Kennzeichen für die Ortsbestimmung bieten besonders charakteristische Tonarten, wie der feine gelbe und grüne korinthische Ton, der sandige Glimmerton im südwestlichen Kleinasien, der vulkanische der südlichen Kykladen, der zähe kretische: die Töpfer benutzen zum Teil noch heute die gleichen Lager.

Die Beweiskraft der Fundstatistik reicht nur selten über örtliche Gattungen hinaus — abgesehen von ganz allgemeinen Scheidungen wie jener alten zwischen Italischem und Griechischem. In Etrurien sind viel mehr und viel bedeutendere attische Vasen gefunden worden als in Attika — trotz der Ausgrabungen auf der Akropolis und in den Friedhöfen Athens. Die Versuche, verbreitete Gattungen auf Grund handelsgeschichtlicher Erwägungen festzulegen, bleiben hypothetisch und führen leicht irre. Wie heute berühmte Töpfereien nicht nur in großen Handelsstädten, sondern auch in kleinen Orten blühen, so im Altertum; von Aulis und Tenedos ist es bezeugt, von einer oder mehreren nordargivischen kleineren Städten ist es sicher zu erschließen: die sogenannte protokorinthische Gattung ist wahrscheinlich teilweise und zeitweise, aber bestimmt nicht stets und nicht ausschließlich in Korinth hergestellt worden. Ihr weiter Vertrieb ist jedoch gewiß von Korinth und wohl auch von Chalkis vermittelt worden; auf Grund der Funde im Bereich des chalkidischen Handels hatte man sie früher, sicher irrig, für chalkidisch gehalten. Die sogenannten altrhodischen Vasen sind in dem weiten Gebiete des milesischen Handels verbreitet und in der milesischen Kolonie Naukratis, wo auch Weiterbildungen vorliegen, stark vertreten, zum Teil mit aufgemalten Weihungen an naukratitische Götter. Man hält sie daher vielfach für milesisch. Sie brauchen das so wenig zu sein, wie die protokorinthischen Vasen korinthisch oder chalkidisch sind. Da sich immer neue örtliche Abarten finden, könnte man sie allgemein jonisch nennen; doch scheint die Herstellung sich von einem kulturell führenden Mittelpunkt aus verbreitet zu haben. Als solcher zu gelten hat Rhodos eher mehr Anspruch als Milet.

Die Handelsgeschichte hat also der Geschichte der Keramik wenig zu geben; desto mehr § 30
empfängt sie von ihr: die lokalisierte Keramik ist für sie ebenso wichtig wie die datierte für die Chronologie der Fundstellen. Nur die Vasenfunde haben es z. B. einem Historiker ermöglicht, ein Bild der Wirtschaftsgeschichte von Naukratis in archaischer Zeit zu entwerfen. Sehr anschaulich zeigen die Funde auf Thera die vielfachen, zeitweise schwankenden Handelsbeziehungen der Insel. Die zahllosen hellenistischen und kaiserzeitlichen Amphorenstempel von Rhodos und andren Orten, wie Knidos, Paros, Thasos, Olbia geben der Handelsgeschichte dieser Zeit eine Grundlage, welche sie in der künstlerischen Keramik vom 3. Jahrh. ab nicht mehr findet. Ins einzelne zu gehen, hat auch hier seine Schwierigkeiten. Man sieht es z. B. den attischen Vasen in Etrurien im Allgemeinen nicht an, ob Athener, Jonier oder Sizilier sie gebracht oder ob Etrusker sie geholt haben. Hier kommen allgemeine geschichtliche Erwägungen hinzu, die verschiedenen Auffassungen Raum geben. Einen Hinweis geben wieder die Vasen selbst: viele tragen jonische Handelsmarken und Notizen, was wenigstens für den Archaismus auf jonische Händler schließen läßt.

Jahn Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs, Einleitung: reiche Fundstatistik und Grundzüge der Ortsbestimmung. *Kretschmer* Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache

nach untersucht. Dort 7: argivisches Lambda, vgl. § 29; 51: sikyonisches E, dazu *Johansen* Sikyoniske Vaser, Diss. Kopenhagen 1918, 149, gegen *Furtwängler* Vasensammlung in Berlin Nr. 842 und *Prinz* Funde aus Naukratis 74. Späten italischen Ursprung der meisten griechischen Vasen hat *Brunn* lange hartnäckig verfochten; der letzte Vertreter dieser völlig unhaltbaren Ansicht ist *Arndt* Studien zur Vasenkunde, Leipzig 1887, der seine alte Meinung natürlich längst aufgegeben hat. Im wesentlichen richtig schon *Kramer* Stil und Herkunft der griechischen Tongefäße, Berlin 1837. — Jonisch oder etruskisch: die Schule von *Löschcke* beansprucht möglichst viel für Jonien, die von *Studniczka* für Etrurien; beide gehen über das Mögliche wie über das Wißbare mehr oder minder hinaus. Die fruchtbare Annahme jonischer Arbeit in Etrurien hat besonders *Furtwängler* begründet, Ant. Gemmen III 84 f., 88 ff., Gr. Vm. I 93, 256 f., vgl. *Pagenstecher* Berl. phil. Woch. XXXII 1912, 1487. — Toneinfuhr: die heutigen Töpfer von Thera und Mykonos beziehen ihren Ton aus Siphnos (*Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 130; *Hopkinson* Journ. hell. stud. XXII 1902, 58). Frage spätattischer Tochterwerkstätten §§ 772, 776. Hellenistische Keramik §§ 996 ff. Terra sigillata §§ 998 f., 1003. Töpfereien in Kleinstädten *Perrot* IX 406 f.; *Pagenstecher* Berl. phil. Woch. XXXII 1912, 1486. Aulis Plut. de vit. aer. al. 2 p. 828 A; vgl. Paus. IX, 19, 8; Dio Chrys. XLII 5, vgl. *Jahn* Sächs. Ber. 1854, 33. Protokorinthisches §§ 70 ff., 99 ff., verbreitet bis Süddeutschland. Griechische Vasen der Zeit um 500 im französischen Jura *Déchelette* Rev. arch. XIII 1909, 193 Tf. 2. Rhodos-Milet §§ 131 ff. Handelsgeschichte *Prinz* Funde aus Naukratis; *Dragendorff* Thera II 233 ff.; *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 284 ff.; *Walters* I 154 ff.; *Bleckmann* De inscriptionibus quae in vasculis Rhodiorum leguntur, Diss. Göttingen 1908 (Nachträge Klio XII 1912, 249 ff.; *Paris* Mélanges Holleaux 153 ff.); *Porro* Annuario ital. II 1916, 103 ff. *Hackl* Merkantile Inschr. auf att. Vasen, Münchn. arch. Studien 92 ff., vgl. *Löschcke* Arch. Zeit. XXXIX 1881, 37; *Furtwängler* Meisterwerke 152; *Pottier* Cat. 605. Ziemlich unbrauchbar ist die unbedacht angelegte und wenig kritische Statistik von *Richter* Ann. Brit. Sch. Ath. XI 224 ff.

γ: Inschriften

Endlich bedarf es eines zusammenfassenden Wortes über die hilfswissenschaftliche Bedeutung der Vaseninschriften. Ihr vielfältiger Wert für die Bestimmung von Zeit und Ort wurde schon hervorgehoben (§§ 26 ff.). Darüber hinaus sind sie eine wichtige Quelle für Paläographie, Orthographie, Dialekte, Volkssprache, Namen und haben selbst für die Literaturgeschichte Bedeutung. Einzelne Versanfänge auf attischen Vasen zeigen, was man beim Gelage zu singen pflegte, und bieten bisweilen Abweichungen gegenüber der handschriftlichen Überlieferung; für deren Geschichte ist schließlich das Zeugnis, das die Vaseninschriften in der Frage der Umschrift der alten Literatur in das jonische Alphabet ablegen, von hohem Wert.

Vaseninschriften. *Kretschmer* Die griech. Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht, dazu *W. Schulze* Gött. gel. Anz. 1896, 228 ff. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XV 1895, 200 ff. Hetärennamen: *Hauser* ebenda XXX 1910, 1421 Anm. Verse *Jacobsthal* Göttinger Vasen, Abh. Gött. Ges. XIV 60, 1; 62 f.; vgl. v. *Wilamowitz* Sappho und Simonides 120 f. *Herzog* Die Umschrift der älteren griech. Literatur in das jonische Alphabet 13 ff.; *Bosanquet* Journ. hell. stud. XVI 1896, 168 f.

b: Antiquarische Bedeutung

α: Allgemeines

§ 31 Nur quantitativ beschränkter ist die antiquarische Bedeutung der Vasen. Sie sind kulturgeschichtlich wertvoll schon als Gebrauchsgerät und Schmuck von Haus, Heiligtum und Grab, wertvoller noch durch die Fülle bildlicher Darstellungen, die einen unvergleichlichen Einblick in Leben, Glauben und Dichten der Griechen gewähren. In diesem gegenständlichen Sinn ist ein flüchtig gemaltes Bild ohne künstlerische Bedeutung oft wichtiger als ein vollendetes Kunstwerk. Bei der Interpretation wird freilich nur allzuoft vergessen, daß man ein Kunstwerk erst dann deuten kann, wenn man die Sprache seiner Zeit und seines Stiles gelernt hat. Sonst kann man nach dem Muster mancher Anthro-
Abb. 156 pologen auf altjonischen Vasen eine steatopyge Menschenrasse entdecken und müßte auch glauben, daß die Griechen im 7. und 6. Jahrh. die Fähigkeit gehabt hätten, ihren Kopf
Abb. 230 um 180 Grad herumzudrehen.

Gebrauchszweck der Vasen. *Pottier* Cat. III 608 ff. betont mit Recht, daß die bemalten Vasen durchaus Gebrauchsgeschirr, niemals ausschließlich Schmuckstücke waren; selbst das Grabmal in Form einer massiven Marmorlekythos verrät noch diese Herkunft. Salbgefäße und Amphoren mögen oft, jedoch gewiß nicht immer als Originalpackung von Parfüm, Wein, Öl, Honig verwendet worden sein; bei Kannen ist dies schon sehr fraglich und bei Hydrien dürfte es ebenso ausgeschlossen sein

wie natürlich bei weit offenen Gefäßen bis herab zu Schalen und Tellern. Dies Gebrauchsgeschirr wurde gewiß z. T. in vollständigen Sätzen versendet. Über antike Flickungen, wobei selbst Scherben schwarzfiguriger Gefäße auf rotfigurige verpflanzt wurden, vgl. *Walters* I 147 f.; *Jacobsthal* Göttinger Vasen, Abh. Ges. Gött. XIV 1, 16 f.

Kritik und Exegese. Vgl. § 10 *(Jahn, Robert)*. Am meisten zu warnen ist vor dem halben Dilettantismus, der glaubt, die Methode bereits zu beherrschen, wenn er nur die naturwidrigsten Konventionen des Archaismus und einige Freiheiten der späteren Kunst als solche kennt. Viel besser ist noch jener Göttinger Prosektor, der angesichts der plastischen Augensterne einer römischen Büste sagte: „Wie interessant, daß die Römer Geierhäute an den Augen hatten." — Die derben Nerven der Primitiven verlangen starke Reize, lärmende Musik, starken Duft und Geschmack (Feuerwasser!), üppig entwickelte Geschlechtskennzeichen. Primitive Kunst übertreibt gern das, was ihr wesentlich scheint: eine Art ernsthafter Karikatur, eine naive Lautheit der Formensprache. Daher jene vorgeschichtlichen Frauengestalten, die ganz oder teilweise im Fett ersticken, wobei Busen, Schenkel und Gesäß betont werden. Das sind so wenig Rassenmerkmale, wie die Trägerinnen des cul de Paris als Hottentottinnen gelten wollten. Andrerseits wirken die Konventionen der primitiven Flächenkunst: wer nur das reine Profil zeichnen kann, muß einen umgewendeten Kopf gleich um 180 Grad drehen. Die Ägypter geben ihren Gestalten gern zwei gleiche Füße, weil das Innenprofil des Fußes einfacher und charakteristischer ist. Vgl. *Schuchhardt* Alteuropa Tf. 7 f., 22 f.; *Déchelette* Manuel d'archéol. préhist. I 215; *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 834; *Bulle* Der schöne Mensch² 26.

β: Inschriften

Auch die Inschriften auf den Vasen, die in Hellas so häufig sind wie im Osten selten, sind für die antiquarische Forschung nur dann richtig zu verwerten, wenn man die Formen- und Typensprache der Bilder kennt. So müßte man z. B. die unmöglichsten mythologischen Szenen für bezeugt halten, wenn nicht feststände, daß die bildliche Überlieferung ihre eigenen, niemals rein illustrativen Wege ging und daß die Maler vielfach ähnlichen, wenn nicht gar ganz beliebigen Szenen aus dem Leben mythologische Namen beischrieben; die Korinther gingen darin besonders weit. Erst die sogenannten homerischen Reliefbecher, hellenistische Schulprämien, wollen in unserem Sinn illustrieren; aber noch auf den ilischen Tafeln lehnt sich die bildliche Typik bisweilen gegen den literarischen Zwang auf und selbst die mittelalterlichen Miniaturen haben ein künstlerisches Eigenleben — auch da wo sie nicht mehr Spätlinge der hellenistischen Buchillustration sind. Zu der mythologischen kommt die kulturgeschichtliche Bedeutung der Vaseninschriften, besonders der zahlreichen attischen; selbst in das Gebiet der sogenannten Privataltertümer werfen sie gelegentlich Licht. So werden im Archaismus auch Gegenständen und Bauten bisweilen Namen beigeschrieben: θᾶκος, θρόνος, βωμός, σταθμός, λύρα, ὑδρία, Καλλιρρόη κρήνη, Διονυσία κρήνη: dies zugleich ein topographischer Hinweis. Ξενών, Gastwirtschaft, steht auf einem italischen Bildchen. Bisweilen steht auf einem Gefäß sein Name, der auch eine Maaßangabe sein kann, oder die Inschrift des Weihenden oder des Besitzers verrät ihn: Κηφισοφῶντος ἡ κύλιξ· ἐὰν δέ τις κατάξῃ, δραχμὴν ἀποτείσει, δῶρον ὃν παρὰ Ξενο[φῶντος. Kulturgeschichtlichen Wert haben vor allem die Sitten- und Unsittenbilder, die sich in Aufschriften, Beischriften und Ausrufen der Dargestellten enthüllen. § 32

Daß die attischen Meistersignaturen durch gelegentliche Zusätze Künstlerstolz und Rivalität verraten, wurde schon gesagt (§ 24); immerhin wird die Freude am Werke nur selten laut: εὖ; εὖγε, ναιχί. Selten ist auch metrische Form: Ἐξηκίας ἔγραψε κἀποίησέ με; ein von allen Musen verlassener Dorftöpfer schreibt: ἐκεράμευσεν ἐμ' Οἰκοφέλης, Οἰκοφλῆς ἐμ' ἔγραψεν. Die Signaturen sind aber auch Quellen für die Wirtschaftsgeschichte, und zwar ausgiebigere als die gelegentlichen Preisangaben der Handelsnotizen. Wir sehen, daß das Schwergewicht des Betriebes in der Töpferei lag; die Maler waren freizügige, durch keine Liegenschaften gebundene Gesellen — soweit sie nicht gar Sklaven waren. Einzelne sehen wir bei drei und selbst fünf verschiedenen Meistern tätig. Sie konnten natürlich auch Meister sein — wie Doppelsignaturen bezeugen — oder werden wie Euphronios, der anfangs stets mit ἔγραψεν, später stets mit ἐποίησεν signiert. Das war selbst Sklaven auf dem Wege der Freilassung möglich. Bei Barbarensklaven, vielleicht gelegentlich auch bei Metöken, tritt einfach das Ethnikon, z. T. mit dem Artikel, an die Stelle der vermutlich unaussprechlichen oder doch schwer zu schreibenden Eigennamen: ὁ Σκύθης, ὁ Λυδός, Kolchos, Thrax, Brygos, Syriskos, Sikelos, Sikanos; Epik-

tetos trägt die Leibeigenschaft im Namen und selbst Euphronios war vielleicht ein Sklave. Andere unattische Namen deuten auf Metöken, wie Phintias, Duris, Amasis u. a. Bei gut attischen Namen erscheint bisweilen der Vatersname, wie bei Euthymides, dem Sohne des Pollias, Hieron, Sohn des Medon, Eucheir, Sohn des Ergotimos, Ergoteles und Tleson, Söhnen des Nearchos. Dies mögen Bürger sein, was bei einem späteren Meister, der den Demos beifügt, und bei anderen, die im Ausland oder für das Ausland mit Ἀθηναῖος signieren, sicher ist; Ergoteles, Tleson und Eucheir brauchten die Namen ihrer Väter wohl als Empfehlung, denn diese sind höchstwahrscheinlich mit den ausgezeichneten Malern und Töpfern dieses Namens identisch. Ebenso ist wahrscheinlich die Signatur des Kleophrades, Sohnes des Amasis zu ergänzen und aufzufassen. Pollias ist vielleicht der Bildhauer dieses Namens (Pollis). Vereinzelte Frauennamen anzuzweifeln ist kein Grund; denn Vasenbilder zeigen Frauen sogar in leitender Stellung. Wie in unserem Zunftwesen konnten Witwen und Töchter sehr wohl eine Werkstatt erben und das Handwerk beherrschen. — Wohlstand erfolgreicher Meister bezeugen stattliche Weihungen auf der Akropolis, nicht nur eigene Werke, die dort zugleich als Anpreisung dienten, sondern auch ansehnliche Skulpturen. Die Unterschrift des Reliefbildes eines Töpfers hat man zu dem Namen des Euphronios ergänzen wollen, doch scheinen die Reste das nicht zu erlauben. Der Maler Smikros endlich verrät uns im Bilde, daß seine Einnahmen ihm gestatteten, die oft dargestellten Freuden des Symposion mit musikalischen Hetären selber zu genießen:
Abb. 388 es kann nicht Zufall sein, wenn neben seiner Signatur sein Name als Beischrift des Mittleren von drei Symposiasten wiederkehrt; gewiß sind auch die Namen der Freunde und der Mädchen geschichtlich. Das wird auch bei anderen Bildern oft genug der Fall sein.
Abb. 394 So möchte man in Sekline eine beliebte Hetäre der kleisthenischen Zeit sehen, die Euphro-
Gr. Vm. Tf. 71 nios und andere zu hervorragenden weiblichen Akten und Gruppenbildern begeistert hat.

§ 33 Die feinere Erotik der Athener war jedoch Knaben und Jünglingen zugewendet. Von den sogenannten Lieblingsinschriften, die fast nur auf attischen Werken vorkommen — von den Vasen bis zum Zeus des Phidias, auf dessen Finger stand: Παντάρκης καλός —, beziehen sich bei weitem die meisten auf Knaben. Wenn sie auf dargestellte Götter, Heroen und selbst Satyrn ausgedehnt werden, so ist das eine naive Übertragung. Der entwickelte und der späte Archaismus bringen die Hochflut der Signaturen wie der Lieblingsinschriften: sie entstammen dem gleichen Persönlichkeitsgefühl, das sich später, angesichts der unerreichbaren Fortschritte der großen Kunst, nicht mehr hielt; vielfach klingt die alte Sitte nur noch in einem farblosen καλός oder καλή nach. Das häufige ὁ παῖς καλός (selten ἡ παῖς καλή) wird wenigstens zum Teil nur anonym, nicht inhaltlos sein. Selten sind Bekräftigungen: καλὸς κάρτα, ναιχί, κάλλιστος, νὴ Δία. oder Anreden: εἶ καλός, χαῖρε, χαιρέτω. Bisweilen steht der Name allein da. Aristokratische Namen herrschen vor (sind uns freilich auch besser bekannt als andere): also handelt es sich im allgemeinen nur um ein Anschwärmen aus der Ferne wie auf Fayencen der Renaissance. Halb Athen lief hinter der entflohenen Wachtel des jungen Alkibiades her; Euripides deutet im Hippolytos an, wie stark „hoffärtige Jugend auf Untergebene und junge Mädchen“ damals wie heute wirkte — obwohl Hippolytos ἀνεπαφρόδιτος war. Damit sind die Lieblingsinschriften im Lande der Knabenliebe völlig erklärt. Daß ein Geschäftsinteresse hineingespielt hat, ist so gut möglich wie bei den Weihungen auf der Burg; Phintias
Abb. 384 zeichnet einen eleganten Jüngling, der mit wohlgefülltem Beutel in seinem Laden erscheint; Scherben wird es bei Symposion und Komos genug gegeben haben. Die Beischrift Χαιρίας καλός bezieht sich hier wie in vielen anderen Fällen gewiß auf den Dargestellten. Wenn auf einer schwarzfigurigen Amphora neben einem bärtigen Komasten steht Σωστράτου καλοῦ εἰμι sc. εἰκών, so wird man sich des bärtigen Achilles oder Apollon erinnern, nicht aber die ganze Auffassung der Lieblingsinschriften damit umstürzen. Daß man in Athen von schönen Knaben sprach wie heute in Paris von großen Hetären oder anderwärts von Bühnengrößen, zeigt ein kleines Zwiegespräch, das sich durch ein Ornamentband hindurchschlängelt: Καλὸς Νικόλα, Δωρόθεος καλός· κἀμοὶ δοκεῖ, ναί· χἄτερος παῖς καλός, Μέμνων· κἀμοὶ καλὸς φίλος. Auch eine Meisterin gesteht einmal ihre Schwäche: Ἀνδοκίδης καλὸς δοκεῖ Τιμαγόρᾳ — was man ohne zureichenden Grund auf den Maler Andokides bezogen hat. Greifbare Liebschaften oder Freundschaften der Maler

(so anscheinend Pheidiades bei Smikros) werden natürlich auch verewigt worden sein. Demgemäß kommen einzelne sehr derbe Inschriften vor; neben der Fülle prächtiger obszöner Bilder verschwinden sie freilich.

Wie solche Worte, so pflegen auch andere, harmlosere, nicht erzählend, sondern lebendige Rede zu sein; vielfach reden ja selbst die Signaturen, Weihungen, Besitzangaben: der und der hat mich gemacht, geweiht, gegeben, dem gehöre ich: „Der schönen Philto bunte Schale bin ich." Ταταίης εἰμὶ λήκυθος· ὃς δ' ἄν με κλέψῃ, τυφλὸς ἔσται. Eine Fundunterschlagung verrät sich unbefangen: Ἑρμαῖός με εὗρε κειμήλιον ἄλλων. Auch Gestalten stellen sich bisweilen vor: Ἑρμῆς εἰμι Κυλλήνιος. Es ist eine naive Anrede an den Beschauer, wie wenn auf einer Grabstele steht: χαῖρε καὶ σύ; der Tote erwidert den Gruß des Vorübergehenden. So reden die sogenannten Kleinmeisterschalen des 6. Jahrh. den Trinker an wie ein Zechgenosse: χαῖρε καὶ πίει εὖ oder τήνδε. Ganz ähnlich reicht auf einer epiktetischen Schale eine Hetäre der anderen die Schale und sagt: πῖνε καὶ σύ. Die Formel Abb. 319
προσαγορεύω ist vielleicht ein Gruß oder ein Glückwunsch dessen, der das Gefäß schenkt: es redet in seinem Namen. So rät ein vermutlich jung verheirateter Böoter seinem Freund Epicharos, auch zu heiraten: χῆρε κὴ τύνει γάμι; worauf jener erstaunt oder entsetzt ruft: ὦ τὶ λέγεις! Umgekehrt sagt der Maler Glaukytes oder eher der Trinker in vorgerückter Stimmung zu einer Sphinx auf seiner Schale: σφίξ ἥδε χαῖρε. Herakles und Athena oder zwei Männer begrüßen sich mit χαῖρε oder χαῖρε σύ, und auf einem italischen Gefäß sind Hahn und Gans hocherfreut sich zu sehen: αἳ τὸν χῆνα, ὦ τὸν ἐλετρυFóνα. Herakles begrüßt beim ersten Anblick der himmlischen Herrlichkeit seinen Vater: Ζεῦ φίλε; ein Abb. 418
Spendender ruft: Ζεῦ σῶτερ, ebenso eine Frau, die einen Stab balanziert. Ein anderer Spendender sagt: σπένδω τῷ δαίμονι τῷ ἀγαθῷ. Verse, die von Zechern oder Sängern ausgehen oder auf Buchrollen stehen, wurden schon erwähnt (§ 30). Den Komment beim sizilischen Kottabosspiel, an dem der dorische Dialekt haftete, lehrt uns die Hetäre Smikra, „die Kleine": Τὶν τάνδε λατάσσω Λέαγρε. Attisch ruft dagegen eine Hetäre auf einer Abb. 394, 385
Hydria des Phintias: σοὶ τηνδὶ Εὐθυμίδῃ. Eine zweite, offenbar als Gegenstück gemalte Hydria zeigt einen Jüngling namens Euthymides; auf einer dritten, gleichartigen — sie zeigen auch alle drei dieselbe Handelsmarke — steht: χαιρέτω Εὐθυμίδης. Damit ist höchst wahrscheinlich der dem Phintias künstlerisch nahestehende Vasenmaler gemeint, dessen Herausforderung an Euphronios wir schon kennen: mit dem weniger begabten Phintias stand er freundschaftlich kollegial. — Aias und Achill rufen bei dem Pentegramma genannten Brett- und Würfelspiel τρία, τέσσαρα. Knaben, die Huckepack Ball spielen, rufen Abb. 229
κέλευσον (geritzt), Kutscher rufen ihren Pferden zu ἔλα, ἔλα, Karnevalsreiter, falls die Deutung nicht täuscht, εἴ' ὄχει ὄχει. Einem Kunstreiter rufen die Zuschauer Beifall: καλῶς τῷ κυβιστῇ τοι. Ähnlich gemeint ist es wohl, wenn bei einem siegenden Wettläufer steht: νικᾷς Πολύμενον. Bei der Totenklage rufen die Verwandten οἴμοι. Späte schwarzfigurige und frühe rotfigurige Vasen zeigen redende Sittenbilder. Die erste Schwalbe fliegt über eine müßige Gesellschaft dahin; die einzelnen rufen: ἰδοὺ χελιδών · αὐτῇ · νὴ τόν Ἡρακλέα· ἔαρ ἤδη. Zwei Bildfelder schildern einen Ölhandel; im ersten wird zugemessen; der Verkäufer sagt zu sich selbst: ὦ Ζεῦ πάτερ, αἴθε πλούσιος γενοίμαν. Das weckt den Verdacht, daß er nachhilft; und richtig, im andren Bilde streiten sie; der Verkäufer beteuert, es sei schon zuviel. Die meisten Ausrufe gehen wie die Spruchbänder vom Munde der Sprechenden oder Singenden aus.

Diese Auswahl der redenden Inschriften zeigt, wieviel lebendige Kulturgeschichte sie enthalten. Unter den sonstigen Inschriften überwiegen bei weitem Namen, Weihungen, Besitzangaben sowie Notizen und Marken für Handelszwecke. Wie eine Vorläuferin der panathenäischen Amphoren mutet eine kleine Dipylonkanne an, der Preis eines guten Tänzers, auf welcher die älteste attische Inschrift, wohl um 700, eingeritzt ist: ὃς νῦν ὀρχηστῶν πάντων ἀταλώτατα παίζει τοῦτο δε(κᾶν μιν). Die panathenäischen Amphoren zeigen stets die Formel: τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων (εἰμί), später auch den datierenden Beamtennamen; die Wettkampfbilder der Rückseite tragen bisweilen schriftliche Angaben (πανκράτιον, σταδίου ἀνδρῶν νίκη), einmal in Form der Verkündung durch den Beamten: Δυσνεικήτου ἵππος νικᾷ. Auf dem Sockel eines geweihten Dreifußes auf einer rotfigurigen Vase steht: Ἀκαμαντὶς ἐνίκα φυλή. Ganze Epigramme kommen auf dargestellten Gräbern vor, von

altattischen bis zu unteritalischen Vasen des 4. Jahrh.; der Rest eines solchen steht auch über der Prothesisszene eines kleinen schwarzfigurigen Sepulkralgefäßes. Auf Toilettengefäßen erscheint der passende Sinnspruch καλή γε Ἠώς neben dem Bilde der Göttin. Ein apulischer Töpfer hat seinen politischen Unwillen am Fuß eines Napfes verewigt: οὗτο(ς) τὸν δᾶμον ἔφα πονερόν. — Titelartige Unterschriften von Bildern fehlen so gut wie ganz; sie erübrigten sich ja auch meist angesichts der einzelnen Beischriften oder bekannter Bildtypen. Zur Not kann man Beischriften der panathenäischen Amphoren wie jenes παγκράτιον vergleichen. Auf einem altattischen Pinax mit der Totenklage scheint zweimal ein Wort wie λολυτος zu stehen, das von ὀλολύττω kommen könnte. Anderes ist noch unsicherer. — Das gelegentliche Auftreten ganzer Alphabete auf Vasen und Votivtäfelchen scheint apotropäisch zu sein.

Was die Technik der Inschriften betrifft, so sind die meisten vor dem Brennen aufgemalt, bisweilen sogar Weih- und Besitzerinschriften, wenn auf Bestellung gearbeitet wurde oder der Maler ein eigenes Werk weihte, sowie Handelsmarken und Notizen. Meist sind jedoch Weihungen, Besitzerinschriften und geschäftliche Angaben nachträglich eingeritzt. Umgekehrt können sogar Signaturen geritzt sein, was z. B. bei Hieron häufig ist. Auf den unteritalischen Vasen herrscht für alle Inschriften Ritzung vor; nur Inschriften auf Pfeilern und Stelen sind naturgemäß mit Firnis gemalt. Das entspricht dem Brauche der schwarzfigurigen Vasen, während auf dem Firnisgrunde der rotfigurigen Vasen nur mit Deckfarben gemalt werden konnte. Die älteren zeigen das diskretere Rot, auf den freien wird Weiß üblich, doch findet sich Rot noch im späteren 5. Jahrh. Selten sind Firnisinschriften auf dem Tongrunde der Darstellungen selbst, nicht nur Gegenständen, sondern auch Gestalten; so tragen manche die Lieblingsinschrift am Leibe wie eine Statue die Weihinschrift. Die geschäftlichen Inschriften, meist unter dem Fuß der Gefäße, sind seit Mitte des 6. Jahrh. gewöhnlich geritzt, so bei allen rotfigurigen Vasen; bei den älteren schwarzfigurigen Vasen sind sie mit roter Deckfarbe gemalt, bei den jüngeren mit Firnis, soweit sie nicht geritzt sind; beide Techniken kommen bisweilen am selben Gefäße vor.

§ 34 Vaseninschriften. Allgemeines §§ 24 ff. Mythologische Namen §§ 214, 222 (Korinth). Homerische Becher § 1004. Buchillustration §§ 46 f. Belege für Einzelheiten *Kretschmer* Die griech. Vaseninschriften, Register 1, vgl. *Walters* II 236 ff. Dionysosquelle Gr. Vm. II 115. Gasthaus *Furtwängler* Mélanges Nicole 159 ff. Gefäßnamen §§ 41 ff. — Meistersignaturen. *Klein* Die griech. Vasen mit Meistersignaturen²; *Nicole* Rev. arch. IV 1916, 373 ff.; *Hoppin* Handbook of attic vases. Besondere Formeln *Walters* II 258. Auf hellenistischen Reliefgefäßen ist die Signatur gestempelt und kann sich auf den Genetiv des Namens beschränken, wie gewöhnlich bei Terrakotten; z. B. Berlin 2891, *Furtwängler* Sammlung Saburoff Tf. 74. Vgl. *Zahn* Priene 407, 443; anderes 429; Jahrb. XXIII 1908, 49, 72 ff. Oikopheles *Jacobsthal* Χάριτες Friedr. Leo dargebracht 456 ff. Tf. 2. Preise *Hackl* Münchner arch. Studien 98, 105. ἐποίησεν und ἔγραψεν §§ 241 f., 245. Sklaven *W. Schulze* Gött. gel. Anz. 1896, 242 ff. *Lambertz* Griech. Sklavennamen, Wiener Gymnasialprogr. 1907, berücksichtigt die Vasen nicht. Metöken *Pottier* Cat. III 690 f.; *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 74. Der Dorer Phintias schreibt sich bisweilen Philtias: er assimiliert sich. Duris: *Furtwängler* Heiligtum d. Aphaia 343; daß der Name Doris zu lesen, also weiblich sei, ist unwahrscheinlich, s. §§ 511, 518. Vgl. Theozotos, *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XV 1895, 202; *Pottier* Cat. III 745. Böoter im reifen klassischen Stil: *Fränkel* Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern, Bonn 1912, 67, 3. Demenangabe: Nikias *Hoppin* II 218 f. Ethnikon bei Athenern: Teisias, der vielleicht nach Tanagra gezogen war: alle Fundstücke dorther (§ 210). Xenophantos § 648 (Skythien). Meisterinnen *Hauser* Gr. Vm. II 268, 3, 306 ff., vgl. Jahrb. X 1895, 157. Zurückhaltend *Pottier* Cat. III 731 und besonders Vases du Louvre II F 38; seine Berufung auf *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 184 f. verfängt jedoch nicht gegenüber *Hausers* neueren Ausführungen (anders *Wolters* bei *Hoppin* Euthymides² 21, 1). Weihungen auf der Burg: *Studniczka* Jahrb. II 1887, 142 ff., der die Vermutung von *Robert* abweist, daß die größte Mädchenstatue, ein Werk des bedeutenden Bildhauers Antenor, von dem Töpfer Nearchos als ἔργων ἀπαρχή geweiht sei. Der Stil der Gestalt wie die Inschrift
Abb. 236 f. weist allerdings auf das Ende des 6. Jahrh., doch setzt *Studniczka* das Gefäß des Nearchos zu hoch an; es kann sehr wohl der Mitte des 6. Jahrh. angehören. Aus dem Schweigen der italischen Funde auf den Wohlstand des Nearchos zu schließen ist unzulässig; seine Werke sind ersten Ranges. *Roberts* Gedanke bleibt also möglich, wenn auch unbeweisbar. Dies gilt auch für seine Ausführungen Arch. Hermeneutik 92 f. Daß nicht jeder Kerameus einer Inschrift ein Töpfer zu sein braucht, bemerkt *Hartwig* Meisterschalen 2 Anm.: es kann das Demotikon sein. Töpferrelief *Lechat* La sculpt. att. avant Phidias 367; vgl. *Langlotz* u. a. O. 92. Reklame: Gr. Vm. III 65. Smikros § 476. Sekline *Robert* Hermes XL 1905, 480; Gr. Vm. Tf. 63, 71. Über eine Töpferfamilie des 4. Jahrh. (Kittos, Bakchios) und Wettbewerbe um die Ausführung staatlicher Aufträge *Preuner* Jahrb. XXXV 1920, 69 ff.

Lieblingsinschriften. *Klein* Die griech. Vasen mit Lieblingsinschriften², z. B. 70 ff. (Wechsel des Ausdrucks bei Leagros); vgl. *Hauser* Berl. phil. Woch. XX 1900, 1364 ff.; *Hartwig* Meistersch. 6 ff.;

Pottier Cat. III 705 ff.; § 452 (*Buschor* Jahrb. XXX 1915, 39 f. gegen *Rizzo*). Gegen die ausschließliche Beziehung auf Knaben und Jünglinge *Langlotz* Z. Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei, Leipzig 1920, 43 ff., der jedoch die Hauptsache, daß dies die Regel sei, nicht bestreitet. Immerhin würde die sowieso herrschende chronologische Unsicherheit empfindlich vermehrt, wenn man in dem von ihm angenommenen Maaße mit Ausnahmen rechnen müßte. Seine Beweisführung zwingt dazu jedoch nicht. Der Gebrauch von καλός auf den Vasen ist etwas Besonderes und der sonstige Sprachgebrauch während des ganzen Altertumes gestattet keine verbindlichen Rückschlüsse auf ihn. Die den Vasen selbst entlehnten Beispiele sind zum Teil ebensowenig verbindlich, so das Schönheitslob dargestellter Götter und Heroen, wo ganz andere Vorstellungen hineinspielen und überdies stets εἰκών im Hintergrunde steht, zum Teil nicht hinreichend gegen Einwände geschützt. Schlagende stilistische Gründe wird zwar kein Kundiger als petitio principii ablehnen, allein der Einwand der Namensgleichheit zweier oder mehrerer Jünglinge, womöglich aus derselben Familie, läßt sich nie ganz entkräften. Die Überbrückung großer Abstände durch stilistische Zwischenstufen setzt auch mehr Gleichmäßigkeit der Stilentwicklung voraus, als die Zwingkraft einer solchen Beweisführung verträgt, und mit dem Nachleben älterer Stilelemente wird doch mehr zu rechnen sein als *Langlotz* möchte (vgl. § 509, Hieron-Hippodamas). Dazu kommt die Unsicherheit in der Beziehung der Beischriften auf Dargestellte; so würde der vielgerühmte Leagros in dem Bild eines Erbrechenden doch allzu unvorteilhaft erscheinen — und zwar nicht des Erbrechens, sondern der allgemeinen Charakteristik wegen. Beweis und Gegenbeweis kommen hier allzu leicht auf unsicheren Boden; man wird sich daher an die Regel halten und die Frage ihrer Ausnahmen offen lassen müssen. — Vereinzelte böotische Nachahmungen *Klein* 53, vgl. 170 (unsicheres Unteritalisches); *Burrows* u. *Ure* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 315 f.; *Wolters* Ath. Mitt. XXXVIII 1913, 200 f. (auch eine hübsche böotische Liebeserklärung an ein Mädchen). Dargestellte Götter usw. (auch Mädchen) *Wernicke* Die griech. Vasen mit Lieblingsnamen 4 ff., vgl. *Studniczka* D. Lit. Zeit. 1891, 1575; *Langlotz* a. O. 45. Καλος und καλή allein kommt schon früh neben vollständigen Lieblingsinschriften vor. Hippolytos *v. Wilamowitz* Griech. Tragödien I 105. Käufer bei Phintias *Hartwig* Die griech. Meisterschalen Tf. 17, 1 (vgl. *Hoppin* Euthymides and his fellows 102 f., der Aufschrift von Lieblingsnamen auf Bestellung vermutet, dabei aber in Gegensatz zu der wohlbegründeten Annahme einmaligen Brandes gerät). Zwiegespräch Mon. d. Inst. I Tf. 39; *Cornelius* Elementargesetze der bild. Kunst 45 Abb. 33. Timagora und Andokides: *Hauser* hat aus der Beobachtung, daß von Andokides nichts Indezentes, vor allem nichts Päderastisches erhalten ist, dafür aber mehrfach nackte Frauen vorkommen, geschlossen, daß er der Timagora als Mustergatte begehrenswert erschien — ein hübscher Einfall, aber kein Beweis (Jahrb. X 1895, 157, 7; Gr. Vm. II 268). *Fölzer* zieht dennoch chronologische Schlüsse daraus (Die Hydria 81). Dagegen *Buschor* Jahrb. XXX 1915, 40; vgl. *Langlotz* a. O. 48. Obszöne Inschriften: *Kretschmer* § 69, § 62, vgl. *W. Schulze* Gött. gel. Anz. 1896, 253; *Dümmler* Kl. Schriften III 359. Ohne philiströs zu sein, kann man sich wundern, letztere Inschrift — falls sie richtig erklärt wird — grade neben der tiefempfundenen Pietà des Duris zu finden. Eine apotropäische Darstellung auf einem rotfigurigen Büchsendeckel wird durch die Beischriften zur Zote: ein Phallos und drei Gegnerinnen, also eine Art Parisurteil; neben ihm steht Φιλωνίδης, seitlich ἡ αὐλητρὶς Ἀνεμώνη, vor dem Brennen eingeritzt: also ist Philonides wohl ein Genosse des Malers, vgl. das Gelage des Smikros. *Wolters* Bonner Jahrb. CXVIII, 266 ff. 3. Harmloser ist der hübsche Einfall, einem Palästriten beizuscheiben: ἔρχεται, d. h. doch wohl: der Liebste kommt. *Hartwig* Meisterschalen 258; *Pottier* Cat. III 1036. Abb. 466

Redende Inschriften. *Walters* II 241 f., 260 f., 273. *Kretschmer* § 4, weitere Belege Register 1; *Hartwig* Meisterschalen 255 ff. 2; vgl. *Klein* Lieblingsinschr. 37: Σωστράτου καλοῦ εἰμι sc. εἰκών, nicht Ausruf. Tataia *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII 307 f. Tf. 51, 1. πῖνε καὶ σύ *Klein* Lieblingsinschr. 82. Ein böotisches Töpfchen will auf einen Zug geleert sein: πίε μὴ δίχα. ζήσαις (geritzt: Berlin Nr. 4087); vgl. DA I 1550; Harvard studies class. phil. II 100 f. προσαγορεύω: *Brückner* Lebensregeln auf athenischen Hochzeitsgeschenken sieht darin eine Glückwunschformel zu Hochzeit, Ephebie o. ä. Zwingend ist das nirgends und sicher trifft es nicht auf alle Fälle zu. Ganz unglaublich ist sein Gedanke, daß darin „neben den vielen Bildern tollen Lebensgenusses" eine „schlichte Mahnung" liegen könne. Archaische Vasenmaler als Schulmeister: der Bock als Gärtner; dazu sind die meisten Gefäße Trinkschalen! — Böotische Hochzeitsvase *Kretschmer* und *Wolters* Glotta I 82 ff.; *Pagenstecher* Amer. Journ. Arch. XIII 1909, 393 f.; *Jacobsthal* Χάριτες F. Leo dargebracht 458. Fünfstrichspiel bei Exekias *Blinkenberg* Ath. Mitt. XXIII 1898, 9; *Hauser* Gr. Vm. III 66. Ζεῦ φίλε: Sosiasschale Gr. Vm. III 15 Tf. 123. Kottabos ebda II 63, 68. ὄχει *Jacobsthal* Hermes XLVI 1911, 479 f.; seine Deutung wird jedoch dadurch in Frage gestellt, daß die gleiche Buchstabenfolge auf anderen Bildern, mit welchen sie sich nur gezwungen verbinden läßt, unter sinnlosen Inschriften erscheint (z. B. *de Ridder* Vases Bibl. nat. Nr. 207). Kunstreiter *Kretschmer* § 59, dazu *W. Schulze* Gött. gel. Anz. 1896, 251. Der Einfall von *Blümner* Sitz. Akad. München 1918, 11, statt καλῶς sei κάδος zu lesen und der Zuruf sei eine Empfehlung an die panathenäischen Preisrichter, ist in jeder Hinsicht unglücklich. Dies Zirkusspiel war schwerlich ein amtlicher Agon und Zurufe pflegen naiver zu sein. Totenklage *Benndorf* Griech. u. sicil. Vasenbilder Tf. 1, *Perrot* IX 256 f. Die dargestellten Verwandten sind genau bezeichnet, z. B. τηθὶς πρὸς πατρός. Erste Schwalbe Mon. d. Inst. II Tf. 24; Ölhandel ebda Tf. 44 b; vgl. *Robert* Bild und Lied 82 ff.; Hermeneutik 116 ff.; *Kretschmer* § 48.

Sonstige Inschriften. Dipylonkanne *Studniczka* Ath. Mitt. XVIII 1893, 225 ff.; *Walters* II 243; *Elter* Rhein. Mus. LXVI 1911, 203; *Bannier* Berl. phil. Woch. XXXVIII 1918, 454 ff.; *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 141. *Graef* Die Vasen von der Akropolis Nr. 309 (Tf. 11) bezeichnet

eine Scherbe mit gemalten Buchstaben als wahrscheinlich zur Dipylongattung gehörig. Der von ihm nicht erwähnte Widerspruch von *Furtwängler* Berl. phil. Woch. 1895, 202 f. erstreckt sich jedoch offenbar auch auf diese Scherbe; eine andere hält *Graef* jetzt selbst für frühattisch. Da um 700 gewiß noch reine Dipylonvasen angefertigt wurden, hängt nicht allzuviel an der Frage. Panathenäische Amphoren §§ 346 ff. Vgl. die Hadraurnen §§ 1000 ff. Sieg der Phyle Akamantis, Grabepigramme *Kretschmer* § 68, 210; *Furtwängler* Anz. X 1895, 36. Eos: der Sinnspruch als solcher erkannt von *Brückner* Ath. Mitt. XXXII 1907, 103 f. Abb. 13 und Lebensregeln auf athenischen Hochzeitsgeschenken 17; ein Hochzeitsgeschenk braucht die Lekythos aber durchaus nicht zu sein; lebenslustige Epheben hatten die Mahnung mindestens so nötig wie junge Paare. Apulischer Gegner der Demokratie *Kretschmer* § 202. — „Titel": *Kretschmer* § 50. Pinax *Benndorf* a. O. 4, *Perrot* a. O. Sehr Fragliches *Kretschmer* 83, 1. Irrig zieht *Walters* II 259 f. die Inschrift Κρεοντεία (sc. παῖς) auf der apulischen Medeaamphora heran. Alphabet *Deubner* Archiv f. Religionswiss. VIII 157 (apotropäisch); Not. d. scavi 1885, 608; *Kalinka* Ath. Mitt. XVII 1892, 101 ff., 117 ff.; *Larfeld*, Handb. d. griech. Epigr. I 350. *Joh. Schmidt* RE I 1628 (Vasen). *Furtwängler* Vasensammlung Nr. 662 (korinthischer Pinax). — Von Sonstigem wären noch die sinnvollen Aufschriften hellenistischer Flaschen zu nennen: μεθύσιον, Ἔρως, Κῶμος. *Zahn* Jahrb. XXIII 1908, 71; *Leroux* Lagynos 32 ff. (*Pagenstecher* Expedition Sieglin II 3 Tf. 13).

Technik der Vaseninschriften. Aufgemalte Weihinschriften nach Bestellung: frühattische Vasen s. o. (ἀνέθηκε mit großer Wahrscheinlichkeit ergänzt); korinthische Pinakes § 220; naukratitische Vasen §§ 139 ff.; Kabirionvasen §§ 780 f. Töpferweihungen *Kretschmer* 230, 49; korinthischer Pinax W. V. 1888 Tf. 1, 4. Erstlingswerk des Lykinos Bull. hell. II 1878, 547 (in den weichen Ton gegraben). Aufgemalte Besitzerinschriften: korinthisch Ann. d. Inst. 1862 Tf. A; jonisch *Furtwängler* Vasensammlung Nr. 4017. Weiß früh Gr. Vm. I 291 Tf. 57 (A. V. Tf. 299 rot, nicht weiß!). Rot spät Gr. Vm. II 35. Gelegentliche Mischung von Rot und Weiß im freien rotfigurigen Stil *Furtwängler* Anz. VIII 1893, 91, 45. Inschriften auf den Darstellungen *Wolters* Ath. Mitt. XXX 1905, 400 ff. Geschäftliche Inschriften *Hackl* Münchn. arch. Studien 5 ff. Hieron §§ 502 ff. Auch Andokides scheint die Ritzung bevorzugt zu haben: §§ 295 ff., 441 ff.

c: Kunstwissenschaftliche Bedeutung

§ 35 Die kunstwissenschaftliche Bedeutung der Vasen fällt unter verschiedene Gesichtspunkte. Sie erstreckt sich auf Form und Verzierung, welche ornamental wie bildlich sein kann.

α: Die Verzierung

αα: Bildlich

Die bildliche Verzierung kann den Charakter eines reinen Gestaltenornamentes, aber auch den eines selbständigen Gemäldes oder Reliefs haben. Ein ganz inhaltloses, ja selbst sinnwidriges Gestaltenornament kann auch bei flüchtigster Ausführung seinen dekorativen Zweck, besonders auf Fernwirkung, vorzüglich erfüllen. Andererseits kann ein Vasenbild von hohem Eigenwerte ganz undekorativ sein, aus der Ferne unklar wirken und sogar zu Täuschungen über die Form des Gefäßes führen, im Widerspruch mit einem Hauptzweck der Verzierung. Solche Fälle sind bezeichnenderweise gerade da zu beobachten, wo die Vasenmaler offenbar Vorbildern der großen Malerei weitgehend folgen (§ 15). Die Masse der griechischen Vasen bewegt sich zwischen diesen Extremen und steht besonders im Archaismus der idealen Mittellinie nahe; die dekorativen wie die bildlichen Forderungen werden mit unmerklicher Selbstverständlichkeit erfüllt; es ist im kleinen die gleiche Erscheinung wie bei der dekorativen Skulptur in Giebeln, Friesen und Metopen. Die der Toreutik folgende Reliefkeramik schlägt die Brücke von den Vasen zur Plastik.

Mit der großen Malerei ist die Vasenmalerei nicht nur durch Abhängigkeit — wodurch sie wertvolles Zeugnis ablegt — sondern auch durch Übergänge verbunden. Die polychromen Bilder der hocharchaischen Monumentalgefäße von den Kykladen unterscheiden sich in nichts Grundsätzlichem von den tönernen Metopen des Tempels von Thermos. Diese aber gehören trotz des Zurücktretens des Firnisses zur Keramik, da die Farben mit der Platte gebrannt sind. Ähnliche Pinakes von etwas jüngerem Stile waren in etruskischen Gräbern zu Friesen zusammengesetzt und eine spätarchaische Votivtafel von der Akropolis ist gleichartig. Pinakes von der selben, bei Vasen nicht häufigen Gestaltengröße sind nun aber auch in der gewöhnlichen Firnistechnik der Vasenmalerei ausgeführt worden. Wir besitzen Reste ansehnlicher Friese von archaischen Grabbauten und zahl-

Abb. 108 ff. Abb. 480 ff. Abb. 484 Abb. 278

reich sind kleinere Tafeln und Täfelchen in schwarzfiguriger und rotfiguriger Technik, von hocharchaischen korinthischen bis zu freien attischen. Das älteste Beispiel gehört noch dem späten Dipylonstil an. Nach Ausweis der Vasenbilder wurden sie an den Bäumen und Wänden der Heiligtümer aufgehängt; viele zeigen Löcher für Schnüre oder Nägel. Die späteren besitzen zum Teil einen naiskosförmigen Rahmen mit Giebel und Eckpfeilern. Formal wie sachlich stehen sie den teuereren Weihreliefs gleich. Während sich in diesen tönernen Pinakes Tafelmalerei und Vasenmalerei gewissermaaßen durchdringen, folgen die weißgrundigen polychromen Vasen der großen Malerei. Abb. 180 ff.

ββ: Ornamental: Grundsätze und Stufen der Vasenornamentik

Ornamentalen Schmuckes ganz bar sind verhältnismäßig wenige Gefäße. Selbst rohe Kochtöpfe und Pithoi zeigen häufig, wenn auch noch so bescheidene vertiefte oder erhabene Ornamente. Das gleiche gilt auf höherer Stufe für Gefäße, die ihren Hauptschmuck in dem metallischen Hochglanze des sie völlig bedeckenden Firnisses suchen. Die Vasenmalerei wird im Hellenismus fast ganz durch diese erst schwarz, dann rot gefirnißte Keramik abgelöst; sie wetteifert in reichem, vielfach bildlichem Reliefschmucke mit der Toreutik. § 36

Durch die ganze Geschichte der Vasenmalerei zieht sich der Gegensatz, in welchem die vorgeschichtliche monochrome Keramik zur Mattmalerei auf hellem Grunde, die kretische Kamarestechnik zur Firnismalerei steht: hier eine dunkle, glänzende Oberfläche, einerlei ob sparsam oder dicht mit hellem Ornament bedeckt, dort eine stumpfe helle Oberfläche mit dunklem Firnisornament. Bei den griechischen Vasen des 1. Jahrtausends tritt die wenig dauerhafte Kamarestechnik anfangs noch stärker zurück als in der spätmykenischen Keramik, die nur hie und da noch weiße Zutaten zeigt; als Zutaten der Firnismalerei wurden die bunten Deckfarben im Laufe des Archaismus und im 4. Jahrh. wieder häufiger, die eigentliche Mattmalerei auf Firnisgrund lebte jedoch nur in wenig verbreiteten Sondergattungen durchs ganze Altertum weiter.

Den gleichen grundsätzlichen Gegensatz zeigt nun auch die reine Firnismalerei. Schon die ältesten geometrischen Vasen zerfallen in eine dunkle und eine helle Gattung; diese läßt den größten Teil des Gefäßes tongrundig und überspinnt es höchstens gleichmäßig mit Linearornamenten; jene überzieht große Flächen mit Firnis und spart nur kleine Felder und Streifen für das Ornament aus. Natürlich entstehen Kreuzungen, die zwischen den Extremen vermitteln, aber die Extreme verschwinden nicht: in Attika steht im geometrischen Stile das „Schwarzdipylon“ neben den tongrundigen Gefäßen, im schwarzfigurigen Stile kontrastieren am auffälligsten die gefirnißten „Bauchamphoren“ mit Bildfeldern und die tongrundigen, ganz von Ornamenten und Bildern umsponnenen „Halsamphoren“ und selbst im rotfigurigen Stile, der doch den Grund überall abdecken muß, lebt der alte Gegensatz weiter: hier unterbrechen nur kleine Bilder oder einzelne Gestalten und wenige Ornamente die Firnisfläche, dort ist alles mit Gestalten, Bildern, Ornamenten bedeckt. In ersterem Falle kann es vorkommen, daß ein sparsam bildlich verziertes Gefäß kein oder fast kein Ornament aufweist; im allgemeinen aber erfüllt das Vasenornament mindestens seine tektonische Funktion, wichtige Teile und Teilungen zu betonen und die Form des Gefäßes zu verdeutlichen. Diesem Zwecke pflegt die rhythmische Gliederung auch da, wo sie Eigenwert besitzt, zu dienen. Abb. 1 ff. Abb. 7 ff. Abb. 220, 222, 224, 227, 229 u. ö. Abb. 362 f., 396, 472, 573, 575 (593 ff.)

Die Vasen lehren uns einen sehr großen Teil der griechischen Ornamentik kennen. Andere erhaltene Werke der Kleinkunst bieten kaum etwas wesentlich Neues, und auch in der architektonischen Ornamentik ist die mit der Zeit zunehmende Abweichung nicht grundsätzlich. Von wichtigen Ornamenten ist den Vasen fremd nur das durch und durch plastische, auf der Fläche unwirksame dorische Kyma, eine Umbildung der ägyptischen Hohlkehle; sonst geht der Parallelismus in Architektur und Keramik der archaischen und frühklassischen Zeit sehr weit. Erst die Ausbildung und Vorherrschaft der Akanthosranke in der Architektur brachte eine Entfremdung, die aber wieder in dem plastischen Charakter des Akanthosornamentes begründet ist; es kam daher erst in der späteren Reliefkeramik zu voller Entfaltung. Jedoch ist der Einfluß der Architektur schon in der späteren Vasenmalerei so stark, daß die Maler sich sogar zu stilwidriger Nachahmung verleiten ließen: an den apulischen Prachtamphoren kommen nicht nur Kymata, sondern selbst Zahnschnitte in perspektivischer Zeichnung und mit starker Schattierung vor. Umgekehrt hatte die archaische Archi- Abb. 795

tektur ihre Ornamentik naturgemäß der früher entwickelten Kleinkunst entlehnt und selbst so kühne Schöpfungen wie die durchbrochenen Rankenakroterien des Aphaiatempels von Ägina verraten deutlich ihre Herkunft. Hier wie bei den tönernen Tafelbildern liegt auch eine Durchdringung der Keramik mit der großen Kunst vor: in den tönernen Dachtraufen, Stirnziegeln und Akroterien; der Name des Töpfers Butades von Korinth nimmt einen wichtigen Platz in der Geschichte der Architektur ein.

§ 37 Die älteste Vasenornamentik ist auch die reichste. In der älteren Blüte des geo-
Abb. 7—13 metrischen Stiles herrscht das Linearornament unbestritten. Die spätere Blüte nahm Gestaltenszenen auf, unterwarf sie jedoch in Form und Inhalt der strengsten ornamentalen Stilisie-
Abb. 14 f. rung. Erst den Verfall kennzeichnet das Überwuchern des bildlichen, die Verarmung und Lockerung des ornamentalen Schmuckes. Die besten Dipylonvasen stehen ebenbürtig neben dem dorischen Tempel, als Erzeugnisse des gleichen Geistes, dem auch die pythagoreische Philosophie entstammt. Hier liegen die Wurzeln der großen klassischen Kunst des 5. Jahrh. Später tritt der Gestaltenschmuck immer mehr hervor, doch vermochte er die tektonische Funktion des Ornamentes nur zum kleinsten Teil zu übernehmen; auch hier galt es, den richtigen Ausgleich zu finden. Das dem Archaismus und der frühklassischen Zeit noch fremde Bestreuen
Gr. Vm. Tf. 8, 30 einer womöglich mehrfach gekrümmten Fläche mit frei verteilten kleinen Gestalten muß als Verirrung gelten.

Im Sinne der Flächenfüllung liegt in dem Zurücktreten der Ornamente gegenüber den Gestalten eine Erscheinung vor, die *Pottier* als hiérarchie des genres bezeichnet: das Neue drängt das Alte an eine untergeordnete Stelle; dabei ist jedoch zu bedenken, daß die Stellen, auf welche das Ornament nun im allgemeinen beschränkt wurde, gerade die tektonisch wichtigen sind; Ornament und Gestalten sind eben wesensverschieden. Reine Hierarchie liegt jedoch vor, wenn die nacheinander entstandenen Gattungen der griechischen Ornamentik, die geometrische, die orientalisierende und die naturalistische, so verwendet wurden, daß jeweils die jüngere Gattung herrschte, die ältere zurücktrat oder diente; so wird z. B. ein großes Lotos-Palmettenband von einem kleinen Mäander, der alten Hauptform, begleitet, oder ein kleiner Mäander ziert die Lippe eines Gefäßes, dessen Hals ein großer Blütenfries schmückt.

Der reichen geometrischen Ornamentik gegenüber ist die orientalisierende fast arm zu nennen: ihre Hauptelemente sind die wenigen Formen der unter ägyptischem Einfluß entwickelten späteren assyrischen Ornamentik: Lotosblüten und -knospen, Palmetten und Granatäpfel, die durch Bogen mit oder ohne Spiralen zu Friesen und Sternen verbunden werden. Dazu kommt das Flechtband und als Einzelornament die Rosette, alles in strenger Stilisierung. Aber gerade diese Beschränkung zeigt den Meister. Die Griechen sind unerschöpflich in der Umbildung der Formen, und so fest die Syntax im ganzen ist — ein Erbe des geometrischen Stiles — so wandlungsfähig ist sie im einzelnen. Die wuchti-
Abb. 114, 161 gen assyrischen Lotosblüten der altjonischen Vasen werden zu halb erblühten Rosenknospen von zierlichstem, kalligraphischem Kurvenzug; an den Wandlungen der Palmette allein ließe sich eine Geschichte des griechischen Formgefühles darlegen. An den Rankengebilden ihrer Henkelornamentik erkennen wir die Individualitäten berühmter Vasenmaler. Die bedeutendste syntaktische Schöpfung der griechischen Ornamentik, die Wellenranke, beherrscht Altertum und Neuzeit.

Die naturalistische Ornamentik der Griechen hat sich nur langsam durch fortschreitende Naturalisierung der alten, streng stilisierten Formen und durch Einbeziehung sakralen Schmuckes wie der Girlanden in den Ornamentschatz entwickelt. Erst der Hellenismus und die erste Kaiserzeit sind in der natürlichen Bildung der Einzelformen über
Abb. 153 das hinausgegangen, was schon einzelne Ionier des 6. Jahrh. versucht hatten, ohne Nachfolge zu finden. Aber selbst die freieste frührömische Pflanzenornamentik erreicht in der Syntax kaum je die japanisch freie Rhythmik der altkretischen naturalistischen Ornamentik. Etwas von dieser Freiheitlichkeit lag jenen alten Joniern im Blut; aber nicht sie, sondern die abstrakte Strenge des geometrischen Stiles bestimmte die Entwicklung: die Efeu- und
Abb. 396, 575 u. ö. Weinranken, die Myrten-, Oliven- und Lorbeerzweige der archaischen und klassischen Keramik sind streng ornamental gebildet und angeordnet. Durch die ganze klassische Zeit hindurch kann man eigentlich nicht von einer naturalistischen Ornamentik in unserem Wort-

sinne, sondern nur von einem Eindringen naturalistischer Elemente in das feste System der alten stilstrengen Ornamentik reden. Die Spiralen werden zu Pflanzenstengeln, die alten, botanisch unbestimmten Kelchblätter werden zum Akanthos — ein Vorgang, der mit dem Übergange vom gemalten zum plastischen Ornament in der Architektur zusammenhängt: man strebte nach erhöhter Reliefwirkung auch im einzelnen und duldete keine ungefurchten Flächen mehr — die Rosette wird zur Glockenblume oder gar zur Aracee, die Ranken ringeln sich perspektivisch und Vögel setzen sich darauf. All das war für Toreutik und Reliefkeramik so stilgerecht, wie eine naturalistische Ornamentik sein kann; die Vasenmalerei blieb dagegen mit Recht bei der alten flächenhaften Linearornamentik; erst die spätapulische Keramik überschreitet hier ebenso wie bei der Nachahmung plastischer Architekturformen ihre Grenzen (§ 36). Abb. 795

γγ: Ornamentale Inschriften

Ornamentalen Wert haben bis zu einem gewissen Grade auch die Inschriften der Vasen. § 38
Die Schriftformen als solche kommen bei der vorwiegenden Kleinheit der Buchstaben — nur auf den korinthischen Vasen und auf späteren Sondergattungen wie den Kabirionvasen sind sie oft auffällig groß — für die Gesamtwirkung kaum in Betracht. Nur bei Meistern, die den Beschauer zu nahsichtiger Bewunderung ihrer Künste zwingen, wie die attischen Manieristen und „Kleinmeister" des 6. Jahrh., wird man leicht auf die stilgemäße Zierlichkeit der Schriftformen aufmerksam. Im allgemeinen wirken nur die Inschriften als Ganzes, selten in selbständiger ornamentaler Anordnung, oft als Füllornamente, teils frei, teils in Begleitung gegebener Umrisse; dadurch können sie das Volumen von Gestalten und Ornamenten erweitern. Mit den Manieristen beginnt die Vorliebe für wagerechte und senkrechte Gradlinigkeit, in der frühklassischen Kunst siegt die Wagerechte; mehrreihige Inschriften werden gern in monumentaler Weise στοιχηδόν geschrieben. Die Senkrechte bewahren nur die archaistischen panathenäischen Amphoren, wo die Säulenform beliebt ist (κιονηδόν). Abb. 299 ff.
Beweisend für die Bewußtheit der ornamentalen Verwendung ist die Häufigkeit sinnloser Inschriften, die sogar neben sinnvollen am gleichen Gefäße vorkommen und bisweilen zu Füllklexen entarten. Doch leitete den Maler vielfach nur ein ganz allgemeines Gefühl und können gegenständliche Momente vorwiegen, so das Bedürfnis, Namen oder Ausrufe deutlich von den zugehörigen Gestalten ausgehen zu lassen. Auch nachträgliche Ritzungen, wie Weihungen und Besitzerinschriften, können dekorativ wirksam gemacht werden. Durchweg kunstlos sind nur die verborgenen Handelsnotizen und Marken.
Abb. 73, 178 ff. passim, 613
Abb. 220, 229 f., 232, 250, 253
Abb. 529
Am selbständigsten ornamental ist die auf eine Art Kettenband geschriebene Signatur des attischen Dorftöpfers Oikopheles. In diskreterer Weise erstreben schon ältere athenische Signaturen an Fuß und Rand großer Gefäße oder an der Wandung von Schalen eine rein ornamentale Wirkung (Klitias, Exekias, Andokides, Kleinmeister). Längere Inschriften, wie jener Lieblingsdialog, können geradezu Bestandteile eines Ornamentes werden. Auf einer späten böotischen Vase stehen die Inschriften auf gemalten Binden wie bei dortigen Grabstelen.
Abb. 209
Abb. 213, 253

β: Die Form

Die Form der Vasen endlich gehört der Tektonik an und zeugt ebenso deutlich für das Formgefühl ihrer Zeit wie Architektur, Ornamentik — zu welcher auch die Schriftformen gehören — und bildende Kunst. Nichts widerlegt besser die platt materialistische Anschauung, daß mit der Zweckmäßigkeit ohne weiteres auch die Schönheit eines Gefäßes gegeben sei, als der Vergleich zahlreicher Beispiele eines und desselben Gefäßtypus — Amphora, Hydria, Krater, Schale, Becher u. a. m. — von verschiedener Herkunft, Zeit und Güte. Die reine Zweckmäßigkeit läßt nicht nur bisweilen ganz verschiedene, ästhetisch gleichwertige Lösungen derselben Aufgabe zu, sondern sie gestattet ohne den geringsten Schaden zu leiden Abweichungen im einzelnen, die zu den schrillsten Dissonanzen führen können. Ein schlankes Gefäß kann durch ungeschickte Bildung des Fußes — was bei modernen Ergänzungen gelegentlich geschieht — ebenso lächerlich wirken wie ein Windhund mit Teckelbeinen. Schön ist eben nicht, was zweckmäßig ist, sondern was unserer durch das jeweilige allgemeine Formgefühl beeinflußten Einfühlung zweckmäßig scheint; und auch § 39

die scheinbare Zweckmäßigkeit ist nur einer von mehreren ästhetischen Gesichtspunkten. Ein anderes, bisher noch wenig erforschtes und meist mit Heterogenem vermengtes Element der Urteilsbildung ist eben jenes allgemeine Formgefühl. Seine geschichtlichen Wandlungen sind augenfällig; erklärt ist es damit noch nicht. Man vergleiche ein archaisches, ein
Abb. 299f., 472, 694 klassisches und ein hellenistisches Gefäß von gleichem Typus! Die häufige Steigerung der Schlankheit ist nur der auffälligste von mehreren, zum Teil feineren Unterschieden: auch
Abb. 755 eine breite, fast plumpe hellenistische Amphora zeigt eine gleichartige Veränderung der Linienführung und des Proportionsgefühles — um nur Hauptpunkte hervorzuheben — wie eine schlanke.

Abb. 165, 260, 263, 348, 391, 503 Man hat die feinen Kurven der flachen Trinkschalen mit dem Echinos des dorischen Kapitells, dieser gefühltesten und empfindlichsten Form des Dorismus verglichen. Hier liegt eine zufällige Ähnlichkeit der Grundform vor, die den allgemeingültigen Vergleich erleichtert. Es versteht sich jedoch, daß auch die verschiedensten Werke aller Künste einer Epoche oder doch eines geschlossenen Kunstgebietes dieser Epoche das gleiche Formgefühl verraten müssen; freilich kann es sich bisweilen im Widerstreite der Richtungen und Individualitäten scheinbar verwischen: wie im Wasser die Wellen eines großen Kreises durch die eines begegnenden kleinen Kreises stellenweise geglättet werden können. Auch äußere Umstände, wie der Einfluß des Werkstoffes, spielen hinein: Metallgefäße werden eher als Tongefäße knappe Eleganz und weite Ausladungen zeigen. In diesem Sinn ist z. B. der antike Vergleich der Proportionen in der Architektur mit denen des menschlichen Körpers auf die Vasen zu übertragen; hat doch schon die Einfühlung der Primitiven die Menschenvase geschaffen, der unsere Terminologie noch immer entspricht: wir reden von Lippe, Hals, Schulter, Bauch, Fuß eines Gefäßes; daß die Schnauze von tierförmigen Vasen herstammt, ist auch nicht so sicher wie beim Schnabel.

Symbolisch für die Beziehungen zwischen den Proportionen von Architektur und Plastik sind die Atlanten am Zeustempel von Akragas: die Teilungen ihres Körpers fallen mit den Fugen der mächtigen Wandquadern, an die sie angearbeitet sind, zusammen. Wuchtige Schwere, in welcher die tragenden Teile der Last nur mit aller Anspannung widerstehen, kennzeichnet die altdorischen Bauten; der flachgedrückte Echinos, die starke Schwellung des Schaftes reden vernehmlich. Damit vergleiche man die altargivischen Statuen des Kleobis und Biton aus Delphi. Die „Krone des Dorismus", der Zeustempel von Olympia, findet in der vollendeten Harmonie seiner starken Formen, die in vollem Gleichgewichte sind, seine plastische Parallele im Doryphoros des Polyklet. Der attische Dorismus des Parthenon zeigt eine sprunghafte Steigerung der Schlankheit, des elastischen Aufstrebens; ihm ist die kräftige, aber knappe und federnde Gestalt des attischen Öleingießers zu vergleichen. Die große Schlankheit des späten Dorismus endlich, die elegante Leichtigkeit seiner Formen, findet sich in den Statuen des Lysippos wieder. Es ist leicht, eine parallele Reihe von Vasenformen aufzustellen, die keiner weiteren Erläuterung bedürfen wird.

Abb. 215, 256; Gr. Vm. Tf. 117, 28, 38; Abb. 575, 795. — 396; Vm. Tf. 119, 7, 126; 18,1; Abb. 605. — 227, 763—765; vgl. o. 299 usw.

γ: Einheit von Form und Verzierung

Form, Ornament und Bilderschmuck eines vollendeten keramischen Werkes sind eine künstlerische Einheit. Freilich nicht in dem äußerlichen Sinne, daß ein schlankes Gefäß — und solche gab es ja zu allen Zeiten — auch besonders schlanke Gestalten und Ornamente erforderte; aber das gleiche Formgefühl soll alles umfassen und einigen. Das Ideal ist nicht immer erreicht worden; doch in der Blütezeit feinster individueller Durchbildung hat es einen tieferen Sinn, wenn ein Meister seinem Namen die beiden Worte hinzufügt: ἔγραψεν καὶ ἐποίησεν.

Literatur

§ 40 Klärung der Gefäßform durch Bilder und Gestalten: *Cornelius* Elementargesetze der bildenden Kunst 45 (Teilungen), 47 (gewaltsame Verwendung von Gestalten als Oberflächenlinien, vgl. Gr. Vm. III 67). Ornamentale Funktion der dekorativen Plastik *Bulle* D. schöne Mensch² 551 f. — Tönerne Pinakes: polychrom um 500 'Εφ. 1887 Tf. 6 (*Perrot* IX 258 Tf. 13; *Bulle* a. O. 612 Tf. 300). Dipylonstil *Graef* D. ant. Vasen v. d. Akropolis Tf. 10, 286. Frühattisch und attischer Tierfriesstil *Stais* 'Εφ. 1917, 208 f. (die meisten zu schwach

gebrannt und daher ohne Bildreste). Schwarzfigurig: korinthisch § 220; attisch, vgl. §§ 318, 439: *Perrot* IX 248 ff. Friese von Grabbauten Ant. Denkm. II Tf. 9—11, vgl. *Hirschfeld* Festschrift f. Overbeck 4 ff. Tf. 1; *Wolters* Ἐφ. 1888 Tf. 11; *Furtwängler* Samml. Somzée 65 f. Einzelweihungen *Benndorf* Griech. u. sicil. Vasenbilder Tf. 1—4, 1; 5, 4—6, 8; Ἐφ. 1885 Tf. 3 (Maler ὁ Σκύθης wie *Benndorf* Tf. 4, 1); Tf. 8; 1888 Tf. 12; *Furtw.* a. O. 66. *Graef* Ant. Vasen v. d. Akropolis. Rotfigurig *Benndorf* Tf. 4, 2 (besser Jahresh. I 1898, 89) mit farbigen Zutaten; Tf. 5, 1—3; Amer. Journ. Arch. 1896, 145; Ἐφ. 1901 Tf. 1 f., vgl. 1906, 197 *(Skias, Philios)*. Allgemeines *Schöne* Anz. VII 1892, 121; *Wolters* Jahrb. XIV 1899, 127; Pinakes in Darstellungen: *Benndorf* 13 Tf. 9 (der auch einzelne kleine Schlitzfenster wie Arch. Zeit. VII 1849 Tf. 4, 2 irrig heranzieht); *Walters* I 140, II 156, 11; Journ. hell. stud. IX 1888 Tf. 1 (Brit. Museum Cat. III Tf. 16). — Weißgrundige Vasen § 360. Deckfarben auf Firnis: Reste der Kamarestechnik müssen sich auf Kreta in einer Unterströmung erhalten haben, da in keinem anderen geometrischen Stil eine so weitgehende Weißmalerei auf Firnis vorkommt; Rot ist seltener; vgl. §§ 81 f.; *Poulsen* Bull. hell. XXXV 1911, 404. Beide Farben sind im Dipylonstile spät, werden jedoch in den orientalisierenden Stilen beliebt, wenn auch nicht allgemein; hier wie später vorwiegend als Zutaten der Firnismalerei. Schwarzbunte Sondergattungen, korinthisch, äolisch, jonisch und attisch §§ 107, 111, 131 ff. passim (144 ff.), 350 ff. Beispiele des Fortlebens in Hellenismus und Kaiserzeit §§ 998, 1003 (Gnathiaware, latinische pocula, Keramik der Kaiserzeit).

Naturalisierung des griechischen Ornamentes: z. B. *Praschniker* Jahresh. XIII 1910, 31 ff.; *Worringer* Abstraktion und Einfühlung, Diss. Bern 1907, 58, vgl. u.: *Riegl* Stilfragen. Akanthosblätter in flächenhafter Stilisierung, oft dem acanthus mollis ähnlich, kommen in der Vasenmalerei des späteren 5. und des 4. Jahrh. einzeln und unauffällig vor, vgl. z. B. *v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 129 f., besonders früh und einfach. Erst die letzten rotfigurigen Vasen zeigen regelmäßig kaum noch flächenhafte Blätter von acanthus spinosus: Gr. Vm. II 52; das älteste Beispiel ist anscheinend der Aryballos des Xenophantos, Antiqu. du Bosph. cimm. Tf. 45 f., Arch. Zeit XIV 1856 Tf. 86 f.; dazu *Furtwängler* II 210, 4, *Hauser* III 101, 4. Vorbildlich war sicher die Relieftoreutik: Silbervase von Nikopol, Compte rendu Petersb. 1864 Tf. 1 f. — Gemalter Zahnschnitt an einer apulischen Amphora Gr. Vm. II 140 ff. Abb. 42, 45. Akroterien des Aphaiatempels *Furtwängler* Ägina, Das Heiligtum der Aphaia Tf. 49, 53 *(Fiechter)*. Butades § 536. Henkelornamentik der Meisterschalen *Winter* Jahrb. VII 1892, 105 ff. Wellenranke *Riegl* Stilfragen 113 ff.; *Rodenwaldt* Anz. XXVII 1912, 146 leugnet den Zusammenhang der kretisch-mykenischen und der griechischen Ranke; vgl. § 79. — Naturalistische Ornamentik. Formen wie die Weinranke des Alexandersarkophages, botanisch ziemlich treu, aber doch noch ganz ornamental, zeigen schon Vasen 5. Jahrh., z. B. Jahrb. XXV 1910 Tf. 4. Das Vorbild wirklicher Bekränzung ist ganz deutlich, vgl. die Bilder der Choenkännchen § 557. Im Hellenismus kommt noch die Schmuckornamentik dazu wie im alten Troja: § 997. Gegen naiv materialistische Anschauungen, die den antiken Anekdoten von der Entstehung des korinthischen Kapitells entsprechen (ein geweihter Korb auf einem Grabe, von wucherndem Akanthos umschlossen!) wendet sich mit Recht *Riegl* Stilfragen 212 ff. (vgl. 177); irrig ist nur seine Ableitung des Akanthos aus der Palmette, vgl. *Meurer* Jahrb. XI 1896, 117 ff. und Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze, der reichen Vergleichsstoff aus der Natur beibringt. Ohne die künstlerische Seite der Frage zu verkennen, neigt *Meurer* zur Überschätzung des rein Imitativen; die Hauptfrage, wie der Akanthos ins Ornament kam, wirft er daher gar nicht auf, sondern glaubt an eine unvermittelte Aufnahme der Naturform. Damit nähert er sich wider Willen der materialistischen Anschauung bei Vitruv — trotz des Schlußwortes von der Freiheit des künstlerischen Willens. Vgl. auch *Praschniker* a. O. 37 f. Entwicklung der Akanthosranke: *Schede* Antikes Traufleistenornament. Aracee: *E. Jacobsthal* Festschr. techn. Hochsch. Charlottenb. 1884. — Allgemein: Zuletzt *Hekler* Jahrb. XXIV 1909, 32 ff., 38 ff., der freilich die wichtigen Ausführungen von *Zahn* Priene 410 ff. vernachlässigt. Auch er folgt übrigens dem verbreiteten Mißbrauch, in goldenen Totenkränzen Zeugen einer naturalistischen, natürlich jonischen, wenn nicht gar mykenischen Ornamentik zu sehen. Künstliche Kränze sind doch keine Diademe! Es dringt vielmehr umgekehrt von außen eine gewisse Stilisierung ein. Der von ihm angeführte Fries aus den Caracallathermen ist nach einem Vorbild im Flavierpalaste kopiert, vgl. Gött. gel. Anz. 1910, 818, 1. Stil und Naturalismus sind allgemeine Kulturerscheinungen. Aus der Literatur wäre das durch Euripides vorbereitete bürgerliche Schauspiel (jüngere Komödie) zu vergleichen.

Inschriften, vgl. §§ 30, 32 ff. Schriftformen: altattische Zierlichkeit *Thiersch* Tyrrh. Amph. 16 ff. Die Kursive meldet sich bereits auf attischen Vasen 4. Jahrh. durch das ϵ, Gr. Vm. I 207; typisch ist sie für die alexandrinischen Hadra-Urnen, § 1000. Anordnung: geschichtlicher Überblick bei *Jacobsthal* Χάριτες F. Leo dargebr. 456 ff. Panathenäische Amphoren § 346. Sinnlose Inschriften: Gr. Vm. II 7 f. Zuerst auf einer protokorinthischen Lekythos aus Syrakus (korinthische Buchstaben), *Washburn* Jahrb. XXI 1906, 126, und auf einem korinthischen Pinax, *Furtwängler* Vasensammlung Nr. 900. Selbständig ornamental: Oikopheles *Jacobsthal* a. O. Tf. 2; *Gardner* Ashmol. Vases Tf. 26. Lieblingsdialog Mon. d. Inst. I Tf. 39; *Lau* Griech. Vasen Tf. 22, 1 a; *Cornelius* Elementargesetze d. bild. Kunst 45, 33. Auf Binden *Kretschmer* und *Wolters* Glotta I 82 ff.; *Jacobsthal* a. O. 458, vgl. 463, 465, 1: beschriebene Wollbinden auf Vasenbildern dargestellt.

Gefäßformen. Literatur § 307. Gleich zweckmäßige, aber ganz verschiedene Formen: Hydria und Kalpis (*Fölzer* Die Hydria Tf. 1 ff.); Kelchkrater und Glockenkrater u. a. m. Gegen die materialistische Zweckmäßigkeitsästhetik *Konrad Lange* Schön und Praktisch; *Peter Behrens* Zeitschr. d. Vereins deutscher Ingenieure 1912, 53. Hauptversamml. Man denke an die unleidliche Wirkung eines einfachen Eisenbettes, dessen dicke Matratzen und Kissen von 4 dünnen Stangen mit

Abb. 243, 245; 378 Abb. 396, 605; 773, 783

schiefen Schwenkrollen darunter getragen werden: durchaus praktisch und materialgerecht, aber in der Wirkung ein Elefant mit Storchbeinen; unsere Einfühlung ist eben nicht objektiv wie eine Materialprüfungskommission. — Einheitliches Kunstwollen *Riegl* Die spätrömische Kunstindustrie 148. Wandlungen des Formgefühls *Wölfflin* Kunstwiss. Grundbegriffe (Sitz. Akad. Berlin XXXI, 1912, 572 ff.). Gefäße *Furtwängler* Gr. Vm. II 46, 208 (Krater und Pelike); I 221 (Schalen und dorisches Kapitell, *Semper*); *Hauser* III 107 (Amphoren), 74 (Metall- und Tongefäße). Proportionen von Mensch und Gebäude Vitruv De archit. I, 2, 4. Über die künstliche Theorie von *Hambidge* Dynamic Symmetry: the Greek Vase, Yale Press 1920, vgl. *Carpenter* Amer. Journ. Arch. XXV 1921, 18 ff. Einheit. Ἔγραψεν und ἐποίησεν §§ 241 f., 245. Die Doppelsignatur ist symbolisch für das besprochene Verhältnis; als bewußter Ausdruck dafür ist sie jedoch schwerlich gedacht; altattische Handwerker reflektierten nicht wie ein moderner höherer Kunstgewerbler. Die höchste Anerkennung der griechischen Vasen als organische einheitliche Schöpfungen enthält *Schopenhauers* Wort, daß ein griechisches Gefäß wie aus der Hand der Natur hervorgegangen scheine.

d: Die Vasen in der Literatur. Namen und Formen

§ 41 Die gesamte Keramik spielt in der Literatur eine sehr geringe Rolle. Plinius widmet ihr im 35. Buche seiner naturalis historia einen kurzen Abschnitt, der auch ein paar technische und praktische Bemerkungen über die Töpferei im engeren Sinn enthält; künstlerisches Interesse hat für ihn jedoch nur die große Tonplastik, auf welche er durch die Modeneigung für etruskisch-römische Altertumskunde hingewiesen wurde. An die Spitze stellt er den altkorinthischen Töpfer Butades aus Sikyon, dem eine kindliche Anekdote die Erfindung des Reliefs, eine erwägenswerte Überlieferung die Verzierung der Stirnziegel mit Masken sowie die Rotfärbung des Tones zuschrieb — dies eine für die Vasenkunde wichtige Angabe aus griechischer heurematischer Quelle.

Beiläufig erwähnt werden Tongefäße natürlich häufig und Pindar gedenkt auch der Bemalung der panathenäischen Amphoren mit einem flüchtigen Worte: καρπὸς ἐλαίας ἐν ἀγγέων ἔρκεσι παμποικίλοις (Nem. X 64). Die Maler von Vasen und kleinen Votivtafeln müssen es sich jedoch ebenso wie die Koroplasten gefallen lassen, nur Schanden halber gelegentlich genannt und in Gegensatz zu den „wirklichen" Künstlern gestellt zu werden. Auch diese galten ja anfangs durchweg und in ihren breiteren Schichten stets als Banausen; aber wenigstens ihre Werke wurden höher geachtet. Nur bei den Barbaren ist den bemalten Vasen immer steigende Schätzung zuteil geworden, von den Etruskern bis zu uns. Erst nach dem Ende der Vasenmalerei haben die Philologen sich nicht etwa für die Vasen, sondern für ihre Namen interessiert: ein rein lexikographisches Interesse, das sich nur auf Form und Gebrauchszweck der Gefäße, gleichviel aus welchem Stoff, erstreckte; voran stehen natürlich wie überall die wertvollen Metallgefäße. Der Niederschlag dieser Forschung findet sich zusammenhängend bei Athenaeus und Pollux, verstreut in den Lexika und Scholien. Angesichts der ersten Massenfunde griechischer Vasen hat man geglaubt, die antiken Namen weitgehend anwenden zu können. Für die Hauptformen ist das in gewissen Grenzen auch möglich, alle feineren Unterscheidungen stoßen jedoch auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Griechen haben die Formen ihrer Gebrauchsgefäße nie mit den kritischen Augen von Verfassern moderner Vasenkataloge betrachtet und niemals hat sich in all den kleinen und großen Kulturkreisen, von der alten Polis bis zum hellenistischen Königreich, eine einheitliche, womöglich für eine tausendjährige Entwicklung verbindliche Terminologie durchgesetzt. Die späteren griechischen Gelehrten wußten sich sogar bei häufigen Namen bisweilen nicht zu helfen, und es ist vollends ein Streit um Kaisers Bart, wenn wir uns heute fragen, ob ein Gefäß Krater, Lebes, Dinos oder Holmos, ob es Skyphos oder Kotyle, ob es Lekythos, Aryballos oder Bombylios „heißt".

Selbst wenn der Name einmal darauf oder dabei steht, dürfen wir ihn nicht ohne weiteres auf alle Gefäße gleicher Form ausdehnen — um so weniger, als die Gefäßnamen vielfach als Maaßbezeichnungen dienten — und erst recht nicht auf diese beschränken, da es ja ein übergeordneter Begriff sein kann. Wer jeden Mißbrauch vermeiden und im wahren griechischen Sinne reden will, spricht am besten nur von Kesseln, Schalen, Bechern, Näpfen, Kannen; doch reicht das nur soweit wie unsere heutigen Gefäßformen. Übergeordnete Begriffe mit redenden Namen kann auch der Strengste ruhig verwenden: jedes Mischgefäß ist ein Krater, jeder dreihenkelige Wasserkrug eine Hydria, jeder zweihenklige Krug eine Amphora

(ἀμφορεύς oder ἀμφιφορεύς). Entscheidend ist hier meist der Gebrauchszweck, dem die Form angepaßt ist, und den wir oft aus Darstellungen kennen. Ob ein von älteren Gelehrten „Stamnos" getauftes Gefäß je so genannt wurde, wissen wir nicht genau; aber daß es als Krater diente, sehen wir; ebenso, daß die sogenannte Kelebe ein Krater, die sogenannte Pelike eine Art Amphora ist. Abb. 516, 582, 774f.; 776; 767

Andrerseits sehen wir aber auch, daß Gefäße von so eng begrenztem Gebrauchszweck, daß es schwerlich verschiedene Namen dafür gab, ganz verschieden geformt sein konnten. Den Weinkühler z. B. nannte man mit geringem Wechsel der Namensform Psykter oder Psygeus. Wir kennen nun zwei sehr verschiedene Gefäßtypen, die einander ablösen, aber doch wohl eine Weile nebeneinander im Gebrauch waren: beide waren sicher Weinkühler. Der ältere Typus ist sich selbst genug: es ist eine Amphora mit festem Einsatz in Form eines an den Hals anschließenden umgekehrten Kegels oder Ellipsoides. Dieser Teil enthielt den Wein; er wurde von Schnee oder kaltem Wasser, die man durch eine besondere Mündung an der Schulter einfüllte, umschlossen; unten ist ein kleiner Abfluß. Der jüngere Typus ähnelt pilzförmigen Bojen. Er bedurfte eines Kraters oder Kübels voll Schnee, in den man ihn steckte, oder voll kalten Wassers, auf dem er schwamm, wenn er nicht ganz gefüllt war. Dadurch konnte aber der Name Psykter auch auf das als Kübel dienende Gefäß übergehen, ob dies nun ein gewöhnlicher Krater oder ein besonderer Kübel mit Abfluß war. Wir besitzen einen solchen, der die typische Form des Wollkorbes der Frauen hat; im kleinen wäre es eine bekannte Becherform. Demgemäß sagt Hesych: κάλαθος · ποτήριον ὃ καὶ ψυκτήρ. Abb. 254, 771 Abb. 772

Von den genannten Namen sind die umfassendsten Krater und Amphora. Ähnlich umfassend sind Pithos und Pyxis. Jedes große Vorratsgefäß darf man Pithos nennen, auch wenn es typologisch eine Amphora ist oder dem „Stamnos" nahe steht. Pyxis konnte gewiß jede Schachtel oder Dose heißen, obwohl es für die sehr verschiedenen Formen Individualnamen gab. Das gleiche gilt für die Trinkschale, die Kylix. Zur Oinochoë konnte jeder zum Einschenken geeignete Krug werden, Pinax oder Diskos jeder flache Teller heißen. Hydria nannte man gewiß jeden Wasserkrug — sofern man nicht den die vorherrschende praktische Form andeutenden jonischen Namen Kalpis, das heißt Krug mit Handhaben, verwendete. Wie fest das jonische Wort an der besonderen jonischen Form haftete, fragt sich wieder: wir wissen nur, daß die Athener auch die jonische Form lieber mit dem gewohnten Worte Hydria bezeichneten. Immerhin darf man sagen, daß die griechische Hydria κατ'ἐξοχήν ein Krug war, der praktischer Weise einen senkrechten Henkel zum Gießen und zwei wagerechte zum Tragen und auf den Kopf Schwingen besaß. Der Name wurde aber auch katachrestisch verallgemeinert: ὑδρία = ἀγγεῖον. § 42 Abb. 243, 245; 378

Einige Namen sind auch ganz individuell greifbar, wenn auch zum Teil nur in örtlicher und zeitlicher Beschränkung. So wissen wir, daß die Athener ihre bekannten schlanken Ölflaschen mindestens in klassischer Zeit κατ' ἐξοχήν Lekythen, daß sie gewisse überschlanke Amphoren nach ihrer sakralen Bestimmung Lutrophoren nannten, und auch der bei den attischen Hochzeitsbräuchen verwendete Lebes gamikos scheint richtig erkannt worden zu sein. Für Dionysos sind literarisch Kantharos und Kotylos, bildlich ein Becher mit zwei hohen Henkeln typisch — wohl das homerische δέπας ἀμφικύπελλον, dessen Grundform uralt ist. Das Gefäß ähnelt überdies deutlich einem umgedrehten Mistkäfer: sein klassischer Name war also sicher κάνθαρος. Ein solcher ist inschriftlich als Kotylos bezeichnet: offenbar der übergeordnete Begriff von sehr weiter Geltung; denn Kotyle ist nicht nur ein Hohlmaaß, sondern bezeichnet auch die hohlen Hände und die Enkelgrube des Fußes. Allgemeingültig sind Namen, die bestimmte, nicht veränderliche Formen fest bezeichnen. Das Wort φιάλη ist dichterisch synonym mit ἀσπίς: es bezeichnet also eine Schale von der Form des klassischen Rundschildes; die φιάλη μεσόμφαλος ist durch den Buckel in der Mitte vollends unverkennbar. Mastos konnte man wenigstens ursprünglich nur ein Gefäß von der Form der weiblichen Brust nennen; solche sind erhalten. Das Keras oder Rhyton ist als Trinkhorn, letzteres mit einem Ausflußloch für den mit Mund oder Schale aufgefangenen Strahl, der Askos als schlauchförmiges Gefäß unverkennbar, und auch ein lange umstrittenes Tongerät, das der weiblichen Wollarbeit diente, ist als Epinetron sicher erkannt; doch streitet man wieder, ob der Name mit Onos synonym ist. Ein hübsches Beispiel für Abb. 784 (553 u. ö.) Abb. 766 Abb. 768 Abb. 320, 453 Abb. 503 u. ö. Abb. 310 Abb. 781 Abb. 769

die individuelle Freiheit griechischer Namengebung endlich ist ein Schälchen singulärer Form, auf dessen Henkeln steht: λένβος ὄνομα, eingeritzt vom Töpfer oder vom Besitzer. Der Name entspricht der Kahnform des Schälchens, ist also schwerlich ein Personenname; als Gefäßname überliefert ist er nicht: es kann ein vereinzelter Einfall sein. Dagegen scheint der Name des Erfinders einer neuen Gefäßgattung in den sogenannten Therikleia nachzuleben. Therikles war anscheinend ein korinthischer Metöke in Athen zur Zeit des Aristophanes und seine Schöpfung dürften jene eleganten Vorläufer der hellenistischen Firniskeramik sein: leuchtend schwarze Gefäße von metallischer Form und mit einzelnen feinen tonfarbenen oder vergoldeten Ornamenten.

Der dargelegte Sachverhalt ist von *Letronne* erkannt, durch *Jahn* verbreitet und oft neu in Erinnerung gerufen worden. Das war und ist nötig, weil der große praktische Vorteil einer knappen Terminologie, wie *Panofka* und *Gerhard* sie geschaffen haben, dazu geführt hat, daß eine Menge unzutreffender oder doch unsicherer Namen in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen sind. Neue Geschlechter nehmen sie immer wieder wörtlich, doch wäre es doktrinär, sie deshalb auszurotten.

§ 43 Antike Literatur. Plin. n. h. XXXV 151 ff. Angaben über beliebtes Geschirr streifen höchstens die Technik, niemals den bildlichen Schmuck; vgl. *Jahn* Sächs. Ber. 1854, 27 ff. Verächtliche Bemerkungen über Maler von Vasen und Pinakia Aristoph. Eccl. 994 ff., vgl. *Hauser* Jahresh. XII 1909, 100; Isocr. de permut. (XV) 2 (auch Koroplasten). *Walters* I 131 ff. *Hauser* Gr. Vm. III 12: korinthische und kampanische Vasenfunde der cäsarischen Veteranen auf dem römischen Kunstmarkt (νεκροκορίνθια); Strabo VIII p. 381 f.; Sueton Divus Julius 81. Die bisher veröffentlichten Gefäßnamen in den Papyri lehren nichts (*Castiglioni* Studi d. scuola papirol. III 1920, 136 ff.).

Griechische Gefäßnamen. Athenaeus XI p. 460 ff., vgl. V p. 198 ff. Pollux Onomast. X 62 ff. und sonstige Lexika und Scholien passim. Moderne Terminologie: geschaffen von *Panofka* und *Gerhard*, gegen sie grundlegend *Letronne* Observ. sur les noms de vases, Oeuvres 3. ser. I 334 ff. Vgl. *Ussing* De nomin. vasorum graec.; *Krause* Angeiologie; *Jahn* Vasensammlung König Ludwigs LXXXVI ff. Im Dict. des antiqu. (s. Table 21 s. v. Vases) hat *Pottier* zuerst wieder entschieden den Grundsatz von *Letronne* betont, vgl. besonders Cotyla, Hydria, Olpe, Skyphos, Stamnos. *Pauly-Wissowas* Realencyklopädie behandelt nur wenige Gefäßnamen; vgl. z. B. Amphora, Alabastron, Aryballos (*Wernicke, Mau, Robert*). *Walters* I 148 ff. Antike Inschriften und Beischriften (bei dargestellten Gefäßen): *Rolfe* Harvard studies in cl. phil. II 89 ff.; *Wolters* Amer. Journ. Arch. XI 1896, 147 ff., verbessert und vervollständigt Ath. Mitt. XXXVIII 195 ff.; dazu *v. Stern* Philologus LXXII 1913, 547 f. Vgl. § 32 (ὑδρία, κρατήρ, κύλιξ, λήκυθος). *Hackl* Münchn. arch. Studien 47 ff., 95 ff., 103 f. (λέμβος); die geschäftlichen Inschriften nennen nur zum Teil den Namen des Gefäßes, auf dem sie stehen, häufig andere: sie haben daher frühere Forscher getäuscht. Maaßbezeichnungen *Walters* I 135 f. Stamnos Gr. Vm. I 83. Krater, Hypokreterion, Prochus *Wolters* Jahrb. XIV 1899, 131 f. Mittelbare inschriftliche Bezeichnung *Petrie* Naukratis I Tf. 4, 3; 32, 1. Luterion *Wolters* 132. Psykter *Karo* DA IV 750 f.; vgl. I 821. *Hauser* Gr. Vm. II 335. Die Tatsache, daß der Name des jüngeren Typus auf den zugehörigen Krater oder Kübel übersprang, ist bisher nicht scharf erfaßt. Die Form dieses Typus ist wohl von der Pelike hergeleitet. Ein korinthischer Vorläufer des älteren, chalkidischen und attischen Typus *de Mot* Bull. mus. Bruxelles 1909, 51; hier fehlt die praktische Schultermündung; der Unterteil hat nur vier kleine Löcher im Boden; er war daher unbequem zu füllen und bedurfte mindestens dreier Pfropfen zum Verschlusse. Kalathos als Becher *Stackelberg* Gräber d. Hellenen II 28 Tf. 33; *Böhlau* Aus jonischen u. italischen Nekropolen 125 Tf. 6, 1; 10, 7. Kylix: der allgemeinste, noch heut übliche Name für Trinkgefäß ist Poterion, Athen. XI p. 460 b ff.; J G. IX 1, 303. Inschriftliche Bezeichnung als Kylix: Brit. Mus. Catal. of vases B 450; Journ. hell. stud. VI 1885, 373 (spät schwarzfigurig), vgl. *Wolters* Ath. Mitt. XXXVIII 1913, 195, ebda Phiale. Aiakis, eine örtliche, wahrscheinlich äginetische Sonderform der Kylix (γραμματικὸν ἔκπωμα) *Blinkenberg* Die lindische Tempelchronik, kl. Texte von *Lietzmann* 4 5, 20. Lagynos *Zahn* Jahrb. XXIII 1908, 69 f. (*Leroux* Lagynos 73 ff.). Hydria *Fölzer* Die Hydria 1 ff. Lekythos: protokorinthisch mit Aufschrift der Tataia *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII 307 f. Tf. 51, 1 (*Kretschmer* D. griech. Vaseninschr. 3, vgl. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XV, 1895, 203). Unteritalisch, mit Aufschrift Ann. d. Inst. III Tf. D. Athen: Grabfunde und Sepulkraldarstellungen illustrieren Aristophanes Eccl. 538, 1032, 1101, 1111; vgl. auch Ran. 1200 ff. Lutrophoros *Wolters* Ath. Mitt. XVI 371 ff., vgl. Jahrb. XIV 1899, 133 f.; *Sticotti* Festschr. f. Benndorf 185 ff.; *Poulsen* Dipylongräber u. Dipylonvasen 45 ff.; D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 109, 8. Lebes gamikos *Zahn* und *Hartwig* Ἐφ. 1899, 55; *Wolters* Jahrb. XIV 1899, 129 f.; *Brückner* Ath. Mitt. XXXII 1907, 98 ff., zum Teil berichtigt von *Hauser* Jahresh. XII 1909, 94 ff. Kantharos-Kotylos *Pottier* DA I 1549 f.; *Rolfe* a. O. (böotisch, eher 5. als 6. Jahrh.). Mastos: die Form entspricht durchaus einer sehr kräftigen jungen Brust. Ein Mastos aus Elektron war im lindischen Athenatempel geweiht, wahrscheinlich von irgend einer Helene; das mußte natürlich die homerische sein: sacravit calicem mammae suae mensura! Plin. n. h. XXXIII 81, vgl. *Blinkenberg* Bull. acad. Danemark 1912, 434 f. Rhyton *Buschor* Münchn. Jahrb. 1919, 32 f. Askos *Maxim. Mayer* Jahrb. XXII 1907, 207 ff., der an einer langen Reihe von Askoi die Gebrauchsweise zeigt: an einem Seil ins Wasser gelassen, überschlagen sie sich wie eine tauchende Ente; gefüllt waren sie

im Gleichgewicht. Epinetron *Robert* 'Εφ. 1892, 247 ff.; *Lang* Die Bestimmung des Onos oder Epinetron, Berlin 1908; *Hauser* und *Blümner* Jahresh. XIII 1910, Beibl. 269 ff., vgl. *Blinkenberg* Ath. Mitt. XXXVI 1911, 145 ff.; *Six* Jahresh. XV 1912, 107 f. (bedenklich rationalistische Deutung der geritzten Schuppen als Flecken eines Eselfells); *Feldhaus* Anz. XXXII 1917, 10 ff. (chinesisch); *Kowalski* Eos XXI.

Weniger sichere Namen. Lekanis *Deubner* Jahrb. XV 1900, 152 (übergeordnet: Lopas), eine schüsselartige Schale mit Deckel; *Furtwängler* Gr. Vm. II 37. Ichthya *Jahn* Vasensammlung LXXXVIII, C; *Hackl* Münchn. arch. Studien 54 f. Die mit Fischen und Seegetier bemalten Teller und Schüsseln werden wohl mindestens zum Teil so genannt worden sein; der Name kann sich auch weiter erstreckt haben. Chous: das von den Knaben beim Choenfest benutzte Kännchen, das vielfach in den darauf gemalten Kinderbildchen selbst dargestellt ist. *Van Hoorn* De vita atque cultu puerorum 83 ff., 81; *Bulle* D. schöne Mensch² 412, 693. Chytra: so konnte wohl jeder Kochtopf genannt werden, ein zweihenkliger χύτρα δίωτος. Wie beim Psykter scheint der Name auf das zugehörige Gerät übergegriffen zu haben: die Athener nannten offenbar die Kohlenbecken so, deren besonderer Name χυτρόπους, daneben auch λάσανον war; allgemeinere Namen waren ἐσχάρα und ἀνθράκιον; bequem tragbare Becken hießen πύραυνος. Vgl. Aristoph. Lysistr. 297, 308; Xenoph. Hell. IV 5, 4; *Robert* Iliupersis des Polygnot 55; *Conze* Jahrb. V 1890, 118 *(Diels)*, 134 ff., Anz. 167; *Winter* XII 1897, 160 ff.; *Mau* Röm. Mitt. X 1895, 38 ff. und RE s. v. χυτρόπους; *Zahn* Priene 460 ff. πύραυνος Pollux VI 88: das eigentliche Traggefäß; der Witz bei Aristophanes liegt in dem Anmarsch der Greise mit dem Hausgerät. Die χύτραι bei Xenophon sind angezündet am πύραυνος, in welchem die spartanischen Könige das heimische Feuer mitführten. Eschara: so hießen in übertragener Bedeutung von der Herdgrube, der Opfergrube und dem Hohlaltare die wie Vasen bemalten Tonröhren für die Grabspende, deren Stelle auch Gefäße ohne Boden einnehmen konnten. *Furtwängler* Archiv f. Religionswiss. VIII 192 f. Eine rhodische geometrische Röhre mit plastischen Schlangen und Vögeln daran: *Zahn* bei *Kinch* Fouilles de Vroulia 26 ff. Ardanion: jedes Weihwassergefäß an der Tür eines Trauerhauses; gern Unterteile zerschlagener Amphoren, die auch als Viehtröge, Weihrauchbecken, Blumentöpfe u. a. m. dienten; allgemeinster Name Gastra; vgl. *Zahn* RE VII 852 f.; *Saglio* DA I 394 f.; *Furtwängler* Anz. X 1895, 36 und Berlin Nr. 2104 (vgl. *Pellegrini* Vasi di Bologna 24) bezieht den Namen Ardanion auch auf sepulkrale Sprenggefäße. Elephas: *Robert* D. Lit. Zeit. 1888, 1082 (Hinweis zu *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 70). Kernos: ein für den Kybelekult bezeugtes Gefäß mit zahlreichen kleinen Näpfen. Gegen *Rubensohns* Gleichsetzung mit einem ähnlichen eleusinischen Gefäß *Pringsheim* Beiträge z. Gesch. d. eleusin. Kultus 69 ff. Er zeigt, daß für Eleusis kein Zeugnis, sondern nur eine Analogie vorliegt; die dortigen Gefäße sind aus Thymiaterion und Kernos frei kombiniert (vgl. *Pernice* Jahrb. XIV 1899, 71 f.). Ganz ausgeschlossen ist die Verwendung des Namens in Eleusis dadurch nicht, vgl. *Hauser* Jahresh. XII 1909, 92, 5; *Xanthudidis* Annual Brit. Sch. Ath. XII 9 ff. Lakaina *Droop* ebda XIV 31, 3. Arytaina *Sudhoff* Aus d. ant. Badewesen 28 f., 32, anscheinend eine Sonderform der Schnabelkanne, fraglich ob nur aus Metall oder auch aus Ton. Vgl. *Walters* I 179. — Therikleia *Pottier* DA V 212 ff. Vgl. die lecti Boethici, §§ 44, 47.

Abb. 770
Abb. 589a
Abb. 589, 619
Abb. 77

Beispiel widersinniger Benennung: „Kothon", *Pernice* Jahrb. XIV 1899, 60 ff.; *Burrows* und *Ure* Journ. hell. stud. XXXI 1911, 72 ff.; *Pfuhl* Jahrb. XXVII 1912, 52 ff. Das angebliche Trinkgefäß zeigt die Grundform eines Sicherheitstintenfasses; es ist ursprünglich eine Lampe, wurde jedoch auch zu anderen Zwecken, für die es praktisch war, benutzt.

Das naive Personifikationsbedürfnis der Griechen spielt in Ernst und Scherz auch in die Vasenterminologie hinein: so erscheint ein Heros Kantharos als Eponym des großen Hafenbeckens des Piräus, das anscheinend dem Becher mit den hohen Henkeln glich, und wird ein Töpfer Kantharos als Erfinder des Bechers genannt. Vgl. *Lenormant* Ann. d. Inst. IV 311 ff. (hat nur als Stellensammlung Wert; ganz willkürlich ist seine Annahme, daß ein Kopfgefäß mit hohen Henkeln den Heros Kantharos darstelle). Über Namen figürlicher Gefäße *Buschor* Münchn. Jahrb. 1919, 33. Vgl. Aristoph. Ran. 22: Dionysos Sohn des Stamnios.

3: Malerei und Zeichnung in der sonstigen Kleinkunst

§ 44

Bei der Besprechung der Nachklänge der großen Malerei sind bereits Gravierungen auf Metall und Elfenbein herangezogen worden. Es bedarf jedoch noch eines allgemeinen Überblickes.

Die Menge des Erhaltenen hängt von der Haltbarkeit des Werkstoffes ab; neben den Metallgravierungen verschwindet der Rest ebenso wie diese neben den Tongefäßen. Von bildlichen Darstellungen auf Holz und Elfenbein sind wenigstens einzelne bedeutende Proben erhalten, von bildlichen Webereien und hellenistischen Glasmalereien nur geringfügige Reste, von Miniaturen aus dem ersten halben Jahrtausend der Buchillustration, seit dem 3. Jahrh. v. Chr., gar nichts: nur Nachklänge beweisen ihre Verbreitung. Hie und da treten literarische Angaben ergänzend ein und bildliche Darstellungen vermitteln eine mehr oder minder weitgehende Anschauung.

a: Metall

Die gesamte Entwicklung der Vasenmalerei begleitet eine parallele Reihe von Metallgravierungen, fast ausschließlich auf Erz, allenfalls versilbert; Gold und Silber ist nur vereinzelt erhalten. Neben den geometrischen Vasen stehen die bronzenen Fibeln und Bänder mit ihrer Vorliebe für bildliche Darstellungen, neben den orientalisierenden Vasen mit Tier-
Abb. 134 friesen rhodische Bronzeschalen, kretische Bleche, ein altjonisches Silberrhyton, ein mit Goldblech überzogener Silberspiegel gleicher Herkunft. Den großen Bildern der Inselvasen
Abb. 135 entsprechen kunstvolle Panzer aus Olympia und kretische Mitren; von diesen sind ausgeschnittene Blechgestalten mit gravierter Innenzeichnung, die auch später noch vorkommen, nicht zu trennen: sie sind so wenig Reliefs wie unsere Papiersilhouetten und waren wie diese auf andersfarbigen Grund, meist wohl auf Holz, aufgeheftet. Tänzer und Kentauren wie auf jonischen Vasen des 6. Jahrh. zeigt ein mächtiger Bronzekrater aus Sizilien, einzelne Gestalten und Gruppen finden sich auf Spiegelgriffen von Arkadien bis Skythien. Die feinsten Gravierungen der pisistratischen Zeit haben sicher den Meisterwerken der schwarzfigurigen
Abb. 215, 229f. Keramik, wie der Françoisvase oder der vatikanischen Amphora des Exekias, weitgehend geglichen. Den späteren Athletenbildern der strengen rotfigurigen Vasenmalerei entsprechen die Fünfkämpfer auf Disken aus Ägina und Sizilien und einzelne bedeutende Kompositionen dieser Zeit klingen auf etruskischen Spiegeln nach. Alle Stadien der freien Vasenzeichnung
Abb. 620ff., 628 endlich finden auf griechischen und italischen Spiegeln und Zisten ihre Parallelen.

Färbung der Linien oder der Flächen erhöhte die Wirkung der Gravierung. Man rieb ein helles Pigment in die Furchen ein, wie einst schon in der vorgeschichtlichen Keramik,
Abb. 625 oder man versilberte die Gestalten; sie standen dann ganz hell auf dunklerem Grunde; der Gegensatz war sehr viel milder als bei den Vasen, selbst noch nach Eintreten der möglichst ferngehaltenen Patinierung der Bronze. Haltbarer war das Einlegen von Silber und verschiedenfarbigem Gold oder Kupfer und Schmelz (Kyanos, Niello). Die Technik des Tauschierens war in Ägypten hoch entwickelt und wurde in Hellas gewiß schon von den Dädaliden geübt — ob diese nun noch kretisch-mykenische Überlieferung besaßen oder neu von den Ägyptern lernten. Erhalten ist sehr wenig, und verbreitet werden so kostbare Arbeiten erst in hellenistischer Zeit gewesen sein. Die alexandrinischen Goldschmiede waren darin sicherlich Meister; wir besitzen zwei feine ägyptisierende Gefäße aus späthellenistischer oder kaiserlicher Zeit, welche Tauschierung und Gravierung teils in der gewöhnlichen Mengung, teils getrennt nebeneinander zeigen. Wo der Grund mit einer dunklen Nielloschicht bedeckt ist, entsteht eine Wirkung, wie sie in der hellenistischen, stark metallurgischen Keramik durch Hellmalerei und Vergoldung auf Firnis vielfach angestrebt wurde. Die ältere Keramik ahmte weniger sklavisch nach, doch ist der Parallelismus von Toreutik und schwarzbunter Vasenmalerei so alt wie die Kamaresvasen und der Panzer des Agamemnon. Aus der Kaiserzeit besitzen wir eine größere Zahl von Metallintarsien, die freilich vorwiegend ornamental sind. Die bildlichen Hauptstücke sind zwei Lehnen einer Kline, an welchen statt der üblichen Ranken landschaftliche Ernteszenen auftreten. Man denkt dabei an die nach dem hellenistischen Toreuten Boethos benannten lecti Boethici. Bemerkenswert ist auch ein Schalenemblem, dessen äußerst kunstvolles Ornamentrund von einem bildlich verzierten Reifen umrahmt wird: Taten des Herakles und dionysischer Thiasos. Nach einer Angabe von Philostratos scheint es ganze Gemälde oder eher kolorierte Zeichnungen in dieser Technik gegeben zu haben.

Die literarischen Angaben verschweigen oft die Technik, so daß es fraglich bleibt, ob Gravierung, Tauschierung oder Relief vorliegt; letzteres ist aus einem ἐπειράσατο auch nicht immer sicher zu erschließen. Der Dichter des Achillschildes hat wohl überhaupt an keine einheitliche Technik gedacht, weshalb wir bald an die mykenischen Dolche, bald an das mykenische Silberrhyton mit Flachreliefs, bald an phönikische Schalen, also an drei Techniken denken. Auch der viel greifbarere Heraklesschild bleibt technisch unklar. Wir wissen nicht einmal, ob die Gigantomachie im Schilde der Athena Parthenos gemalt, graviert, tauschiert oder flach getrieben war; vom Mantel des olympischen Zeus gewinnen wir auch kein klares Bild. Immerhin zeigen die Angaben über den Toreuten Mys, der mehrfach nach Zeichnungen des Parrhasios arbeitete — so eine ganze Iliupersis auf einem Skyphos —

wie eng die Toreutik sich an die Malerei anschloß. Das war dadurch erleichtert, daß die tektonisch empfindenden älteren Toreuten das Flachrelief bevorzugten; bei diesem spielte auch die Gravierung eine Rolle.

b: Holz, Bein, Marmor, Alabaster

Daß auf Gefäßen und Geräten aus Marmor oder Alabaster in der Technik der großen Kunst gemalt wurde, zeigen meist nur geringe Farbspuren; vereinzelt sind freie Ranken und regelmäßig verteilte Vögel erhalten. Die Grenzen zur großen Kunst verschwimmen natürlich; deshalb sei auch hier an den Marmordiskos des Asklepiaden Aineios erinnert. § 45 Abb. 485

Holz und Elfenbein gehören zu den Werkstoffen der Tafelmalerei; dieses bot sich besonders für kleine enkaustische Bilder dar. Die Techniken der großen Malerei konnten auch bei Geräten angewendet werden; wir hören durch Demosthenes, daß dieselben Leute Giebel und Alabastrotheken, Kästen für Salbgefäße, bemalten — doch wohl nicht nur ornamental. Bildlich verzierte Kästen, Truhen, Möbel sind häufig dargestellt; dabei bleiben freilich Stoff und Technik — Malerei oder Relief — oft genug fraglich. Im allgemeinen wird für größere Truhen und Möbel Relief, für kleinere Kästen und Geräte Gravierung und Malerei bevorzugt worden sein; doch gibt es auch ganz kleine Reliefs und andererseits gravierte und bemalte Sarkophage. Von dem wenigen Erhaltenen gehören eine Anzahl Elfenbeinfurniere der Zeit um 400 zu den hervorragendsten Zeichnungen, die wir besitzen: Abb. 626 f. Gravierung mit leicht angelegten Farbflächen. Auch archaische Stücke sind erhalten: Tiere und Tierkämpfe, ausgeschnitten wie jene kretischen Blechgestalten, und neben den dädalidischen Elfenbeinreliefs stehen auch kräftig eingekerbte Zeichnungen. Fein gravierte reifarchaische Gestalten, deren Linien rot gefüllt sind, finden sich auf pontischen Knochenbeschlägen. Ein unbedeutendes Beispiel von Buntmalerei auf einem Elfenbeinkästchen gehört wohl in die Kaiserzeit. Die Bemalung eines skythischen Holzsarkophages der Zeit um 400 entspricht teils den attischen bunten Lekythen, teils ahmt sie aufgesetzte Reliefs nach: weiße Gestalten auf rotem Grunde von einer dunkelroten Schattenlinie begleitet.

Kostbarer war die auch hier verbreitete, schon für die Dädaliden bezeugte Technik des Einlegens von Holz mit andersfarbigem Holz, Elfenbein, Metall. Obwohl sehr wenig erhalten ist, gewinnen wir vielleicht sogar von einem berühmten Dädalidenwerk, der Lade des Kypselos in Olympia, durch eine keramische Nachahmung deutliche Anschauung: der korinthische Amphiaroskrater zeigt in zwei großen Szenen weitgehende Übereinstimmung Gr. Vm. Tf. 121 mit der Beschreibung des Pausanias und wahrscheinlich war auch die Wirkung sehr ähn- Abb. 179 lich: rötliches Zedernholz eingelegt mit Ebenholz, Elfenbein und Gold, die Männer schwarz, die Frauen weiß, allerhand Zutaten golden — wofür der Töpfer Rot einsetzte. Wie weit sonst der Parallelismus von Holzeinlegung und Keramik ging, läßt sich nicht sagen; die skythischen Elfenbein- und Holzeinlagen stehen den rotfigurigen Vasen reichen und späten Stils in der Gesamtwirkung sehr viel ferner als im Stile.

c: Textilkunst

Eine wie große Rolle bildliche Darstellungen auch in der Textilkunst spielten, ist durch den Peplos der Athena Polias mit seiner Gigantomachie allgemein bekannt. Darstellungen bildlicher Webereien und Stickereien besitzen wir in Menge, von archaischen bis zu hellenistischen Gewändern und Möbeln. Darnach darf man wohl e silentio schließen, daß die Geschmacksverirrung unserer Gobelins, die große Gemälde mit äußerster landschaftlicher Raumtiefe nachahmen, den Griechen ebenso fremd war wie die entsprechende moderne Keramik. Sie haben vielmehr in richtigem dekorativem Gefühl an der reinen Flächenverzierung ihrer orientalischen Lehrmeister festgehalten; es ist bezeichnend, daß orientalisierende Formen noch in hellenistischer Zeit beliebt sind. Freie Ausbildung der einzelnen Gestalten und Gruppen war dadurch natürlich nicht ausgeschlossen, besonders bei reliefartigen Stickereien; die Gesamtwirkung blieb dennoch flächenhaft. Erhalten sind nur geringe Reste griechischer und römischer Webereien, bei welchen die Gestalten teils ornamental verwendet, teils in Abb. 202, 217, 607

Friesen vereinigt sind. Spätrömische Funde aus Ägypten leiten zu den reich vertretenen koptischen Stoffen über. Der dekorative Charakter der griechischen Textilkunst bedingt, daß wir aus ihren Nachklängen für die große Malerei nichts lernen.

d: Glasmalerei

Für die hellenistische Wandverzierung ist Glasmalerei bezw. Goldglastechnik nachgewiesen und wir besitzen eine nach den Fundumständen offenbar frühhellenistische Goldglasschale mit einem ziemlich rohen Jagdbilde, sowie einige anscheinend späthellenistische buntbemalte Glasgefäße mit rhythmisch freier Flächenfüllung durch Zweige, Binden und kleine Tiere; die große Mehrzahl der erhaltenen Beispiele stammt jedoch aus der Kaiserzeit. Die Technik ist verschieden, von Gravierung, die bisweilen mit Farben oder Gold eingelegt war, bis zu glasüberfangenen Goldbildern und zu freier Buntmalerei auf oder hinter der Oberfläche. Solche Glasbildchen kommen in der Spätzeit auch als Schmuck kleiner Kästen oder ähnlichen Gerätes vor. Die Bilder sind in der Regel dekorativ und inhaltlich bedeutsamer als künstlerisch; neben mythischen und biblischen Darstellungen sind Gladiatoren und Bestiarier beliebt. Wirklich bedeutende Leistungen finden sich nur unter den Miniaturbildnissen, von pompeianischen bunt hintermalten Kristallen bis zu den christlichen Goldgläsern. Da die ältesten Gefäße alexandrinischen Ursprung zu verraten scheinen, ist die Herkunft der Technik aus dem hellenistischen Alexandria kaum zweifelhaft. Von dort aus sind auch die aus dem altägyptischen Kunstgewerbe stammenden kleinen Glasmosaike verbreitet worden. Sie sind rein dekorativ; ihre gestaltlichen Bestandteile haben sich nicht zu Bildern entwickelt.

e: Buchillustration

§ 46 Bildliche Szenen als Illustrationen sind, abgesehen von einzelnen kunstlos rohen Bruchstücken 1. oder 2. Jahrh., erst aus der späten Kaiserzeit erhalten, jedoch bereits für frühhellenistische Zeit nachgewiesen. Ihr Anteil an der späteren bildlichen Überlieferung muß beträchtlich, für einzelne Denkmälergattungen, wie die römischen Sarkophage, sogar überwiegend gewesen sein; sie waren eine bequeme Quelle für die Musterbücher. Wir brauchen darüber jedoch nicht in dem Gedanken an die unkünstlerische moderne Massenillustration zu erschrecken, dürfen freilich auch nicht an Menzel oder Slevogt denken. Die Miniaturisten waren griechische Handwerker und sie begannen ihre Tätigkeit zu einer Zeit, als die große Kunst bereits die Fülle der Stoffe auf verschiedenen Entwicklungsstufen wiederholt durchgearbeitet und eine für alle Folgezeit verbindliche Typik geschaffen hatte. In den Weihungen der Dichter waren wirkungsvolle Szenen aus ihren Werken durch bedeutende Künstler zu bildlichem Ausdruck gebracht worden; auch die Bühnentracht war der Malerei nicht fremd geblieben. Dazu kam seit der Mitte des 5. Jahrh. ein wachsender allgemeiner Einfluß der dramatischen Kunst auf die bildende. Bedenkt man nun, daß selbst noch frühmittelalterliche Miniaturen, wie die Terenzillustrationen, Verstöße gegen den Text zeigen, die in Wahrheit künstlerische Vorzüge sind, so ist der Hergang klar: auch die Buchillustration wird von dem breiten Strome der allgemeinen bildlichen Überlieferung der griechischen Kunst getragen, sie schöpfte aus der großen Kunst wie vor ihr die Vasenmalerei und nimmt keine grundsätzliche Sonderstellung ein.

Zuverlässige Nachklänge der hellenistischen Buchillustration besitzen wir in den sogenannten homerischen Bechern, Schulprämien 2. und 1. Jahrh., die einzelne oder mehrere epische und dramatische Szenen in Tonreliefs mit beigeschriebenem Texte zeigen — offenbar in Nachahmung von Metallgefäßen; ferner in den der ersten Kaiserzeit angehörigen ilischen Tafeln, Marmorreliefs mit zahlreichen Szenen mit Text. Weiterhin ist der Nachweis der Abhängigkeit von illustrierten Büchern leichter für ganze Gattungen als für einzelne Bilder zu führen; denn es fragt sich oft, ob unmittelbare Entlehnung vorliegt oder Benutzung eines Musterbuches, in welchem bereits Illustrationen, Votivbilder und spätere freie Kompositionen vermengt sein konnten; dazu kommt die Freiheit bei der jedes-

maligen Ausführung. So können z. B. die kleinen pompeianischen Theaterfriese nicht ohne weiteres als genaue Kopien nach Büchern gelten; von dem bildlichen Roman aus dem Tiberhause wird man das leichter glauben, doch kommt man über die Wahrscheinlichkeit nicht hinaus. So gut wie zwingend wäre der Beweis im Einzelfall erst, wenn z. B. die gleiche Szene in einem Wandbild und unter den frühmittelalterlichen Terenzillustrationen erschiene; denn diese werden mit guten Gründen auf eine späthellenistische Ausgabe, vielleicht im Verlage des Attikus, zurückgeführt.

Ohne weiteres versteht sich eine solche Zurückführung nicht einmal für antike Illustrationen wie die ambrosianische Ilias, die dem 3. oder 4. Jahrh. angehört; die Bilder sind anscheinend nicht für die Buchrolle, sondern für den Kodex gedacht und zeigen spätantike Züge.

Die reichste Quelle für die ältere Illustrationskunst endlich sind die Sarkophage des 2. und 3. Jahrh. Sie sind jedoch zugleich ein wahres Sammelbecken bildlicher Überlieferung und vielfach walten dekorative Absichten vor. Immerhin ist hier wenigstens häufig eine Recensio verschiedener Exemplare möglich; nur fragt es sich wieder, ob sie über ein Musterbuch hinausführt. Für die Erforschung der großen Malerei ist es am Ende gleichgültig, ob uns ihre Nachklänge in der Sarkophagskulptur mit oder ohne Vermittlung der Buchillustration überkommen sind.

§ 47

Literatur. Metall. Geometrische Fibeln und Bänder aus Erz *Perrot* VII 251 ff.; *Undset* Zeitschr. f. Ethnol. 1889, 221 ff.; *Walters* Cat. bronzes Brit. Mus. 372 ff.; *Furtwängler* Olympia, Die Ergebnisse IV Tf. 22; Anz. IX 1894, 116; Kl. Schr. I Tf. 13; *Poulsen* Dipylongräber u. Dipylonvasen 128; *Perdrizet* Fouilles de Delphes V 113 f.; *Bates* Amer. Journ. Arch. XV 1911, 1 ff.; *Reisinger* Jahrb. XXXI 1916, 288 ff. Tf. 17 f. Vgl. § 89. Rhodische Bronzeschalen Abb. 134 (*Fröhner* Coll. Tyskiewicz Tf. 15); *Furtwängler* Olympia, Die Ergebnisse IV 142; *Karo* Beiheft z. Archiv f. Religionswiss. VIII 64; *Poulsen* Der Orient u. d. frühgriech. Kunst 85 ff. (*Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 108, 10). Kretisches Blech *Boyd* Amer. Journ. Arch. V 1901, 147 f. Altjonischer Schatz von Kelermes *Pharmakowski* Anz. XX 1905, 58; *Radet* Rev. ét. anc. X 127 f.; *Matthies* Die pränestin. Spiegel 15, 2. Jünger ist offenbar ein mit Silber überzogner Bronzespiegel aus Kypros *Murray, Smith, Walters* Excav. in Cyprus 103 Abb. 149, den Fundumständen nach undatiert, aber gewiß zu den jonisierenden kyprischen Vasen gehörig. Bemerkenswert ist die anscheinend rein landschaftliche Verzierung: erhalten ist in der Mitte ein Palmbaum, links eine Staude in ornamentaler Anordnung. Panzer aus Olympia, D. Ergebnisse IV Tf. 58 f.; Abb. 135. Kretische Mitren *Poulsen* Ath. Mitt. XXXI 1906, 373 ff. Tf. 23. Weiteres von der Akropolis *Bather* Journ. hell. stud. XIII 259 ff. „Reliefs" aus Blech Ann. d. Inst. 1880 Tf. T; *Collignon* Hist. de la sculpt. gr. I 99 (*Löwy* Jahresh. XIV 1911, 7 ff.; Gr. Vm. III 2); etruskisch-jonisch *Richter* Metropol. Mus. Bronzes 15 f. Nr. 33 ff.; vgl. *Blümner* Technologie und Terminol. der Gewerbe und Künste IV 254, 3. Eine altetruskische Holzziste mit Silbermantel zeigt nebeneinander Streifen mit ausgeschnittenen und mit einfach gravierten Gestalten: Mon. d. Inst. VIII Tf. 26; *Helbig* Führer[3] I 550 f.; *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 120 f. Auch wirkliche Flachreliefs wurden ausgeschnitten; z. B. Olympia IV Tf. 40; *Blümner* a. O. Gravierung und Relief gehen auch im reinen Ornament ineinander über, z. B. Coll. Tyskiewicz Tf. 14. Reine Silhouetten ohne Gravierung, primitiv: Olympia IV Tf. 41, 731—733. Gravierte Silhouette eines Stieres mit Nagelloch, etwa 4. Jahrh., aus Großgriechenland *Emerson* Amer. Journ. Arch. IV 1888, 28. Sizilischer Krater *Orsi* Mon. d. Lincei XX 810 ff. Tf. 8 (irrig ins 5. Jahrh. gesetzt). Spiegelgriffe *Scheurleer* Catalogus Verzam. Oudheden Tf. 10, 132; *Studniczka* Anz. XXXIV 1919, 7, 6. Disken am besten *Jüthner* Antike Turngeräte 27 f. (97). Etruskische und latinische Spiegel und Cisten § 787; bedeutende Beispiele *Gerhard* Etrusk. Spiegel II 237 (strenger Stil), I 83 (freier Stil, Semele, aus einer wahrscheinlich phidiasischen Niobidendarstellung); vgl. auch V 160 (vielleicht faliskisch, erste Hälfte des 4. Jahrh.). Zisten: ficoronische Zista §§ 787, 870 f. Laios und Chrysippos Mon. d. Inst. VIII Tf. 29—31; *Matthies* a. O. 101. Griechisch-italische Vorbilder für die etruskischen Spiegel sucht *Ducati* nachzuweisen, Röm. Mitteil. XXVII 1912, 243 ff., besonders 276 f.; vgl. jedoch *Matthies* 33; *Sieveking* D. Bronzen d. Sammlung Loeb, München 1913, 17, 19 f.: großgriechisches Eingehen auf italischen Geschmack? Etwas jünger Mythol. Lexikon II 1, 350; *Gerhard* Ant. Bildw. Tf. 56, 2 f. Griechische Spiegel 5. und 4. Jahrh. (Becher) §§ 784 f., 787. Helme (unteritalisch) *Schumacher* Bronzen in Karlsruhe 131 Tf. 19. Später Schwertbeschlag (?) *Walters* Catal. Bronzes Brit. Mus. 162 Nr. 883 (Entführung der Briseis); vgl. *Sauer* Strena Helbigiana 267, 6. Fernhalten der Patina *Pernice* Jahresh. XIII 1910, 102 f.; vgl. *Rhousopoulos* Museumskunde VII 99 (anders Archiv für Gesch. d. Naturwiss. IV 1913, 401 f.: Verwechslung mit Niello?). Tauschierung, Niello *Blümner* Technol. u. Terminol. d. Gewerbe u. Künste IV 270 ff.; *Rosenberg* Gesch. d. Goldschmiedekunst, Einführung 125 ff., Niello 1 ff. Ägyptisierende Gefäße *Hekler* Jahrb. XXIV 1909, 28 ff. Tf. 3 f.; gegen seinen Ansatz in frühptolemäische Zeit *Zahn* Anz. ebda 563, 15 f. Hellenistische metallurgische Keramik §§ 303, 429, 773, 997. Ältere Keramik und Toreutik u. passim; *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 95 f., vgl. 121. Kaiserzeit: Bull. comm. II 1874 Tf. 3 f., Lehnen einer Kline, nicht von einem bisellium, vgl. *Helbig* Führer[3] I 548 f.; *Ransom* Studies in ancient furniture 87 f. Lecti Boethici: *Robert* RE III 605; *Amelung* in *Thieme-Beckers* Künstlerlexikon IV 208 f. Schalenemblem *Matthies* Ath.

Mitt. XXXIX 1914, 104 ff. Tf. 8 ff. Weiteres z. B. Bullet. napol. I Tf. 7; DA I 528 (Tintenfaß aus Pompei); Bonner Jahrb. XIV 36 Tf. 2 (Kästchen eines Arztes); Gaz. arch. 1877 Tf. 8 f., 1878 Tf. 19; *de Ridder* Bronzes du Louvre II Tf. 116; *de Villefosse* Musées de France 1911, 1 ff. Tf. 1. Vgl. Philostratos vita Apoll. Tyan. II 20 p. 33 *Kayser*. Daß es solche Bilder geben konnte, zeigen selbst die erhaltenen Intarsien zur Genüge. Vgl. *Blümner* a. O. 270 f. 3; *Schreiber* Wiener Brunnenreliefs 35 f. *Friedländer* Joh. v. Gaza u. Paulus Silent. 52 denkt ohne Grund an Reliefs. Schild des Achill: vgl. z. B. *Blümner* a. O. 255 f., 273. Schild der Parthenos §§ 693, 728; *v. Salis* Der Altar von Pergamon 25 ff. Mys und Parrhasios §§ 693, 750. Toreutisches Flachrelief *Kekulé* Ath. Mitt. V 1880 Tf. 10, eine vergoldete Tonschale. Vgl. *Saglio* DA I 801, 804.

Holz, Bein, Marmor, Alabaster. Steingefäße *Herrmann* Anz. XIII 1898, 130 f. Alabastrotheken Demosth. de falsa leg. p. 415. Darstellungen verzierter Kästen Gr. Vm. II Tf. 68 (attisch); Elite céram. II Tf. 23a (apulisch); *Watzinger* Griech. Holzsarkophage 91, 1. Vgl. *Hauser* Gr. Vm. III 2 f.; *Thiersch* bei *Furtwängler* Heiligtum d. Aphaia 390 f.; *Watzinger* 80, 2. Elfenbeinfurniere: Archaische Tiere aus Olbia in Würzburg, darunter zwei Löwen mit einem Damtier, die Mähne z. T. geschuppt, der Bauchstreif karriert, vgl. N. Jahrb. XXVII 1911, 528. „Dädalidisch" Ἐφ. 1914, 25 ff. Knochenbeschläge *(Böhlau)* Samml. Vogell 86. Weiteres §§ 787 f. Buntes Elfenbeinkästchen Rev. arch. 1. Serie II Tf. 32. Vgl. *Blümner* a. O. 447, 2; *Raoul Rochette* Peinture ant. 378. Bemaltes Holz *Watzinger* Griech. Holzsarkophage 44 Nr. 24. Eingelegtes Holz *Hauser* a. O.; *Watzinger* 37 f., 45 ff. (4.—3. Jahrh.). Eingelegtes Elfenbein Compte rendu Petersb. 1866 Tf. 1 f., 1—26; *Watzinger* 56 Nr. 40 (bildliche Szenen 4. Jahrh.).

Textilkunst. *Buschor* Beitr. z. Gesch. d. griech. Textilkunst, Diss. München 1912; *Chapot* DA V 170 ff. Beispiele der Darstellung von Gewändern: Françoisvase Gr. Vm. Tf. 3 (1 f.); Kore von der Akropolis *Winter* Jahrb. II 1887, 217. Vgl. *Reichhold* Kunst u. Zeichnen in d. Mittelschulen II, Das Flachornament des Altertums Tf. 8 f.; *Thiersch* Tyrrh. Amphoren 118 ff.; *Bieber* D. Dresdner Schauspielerrelief 28 ff. Gewebe der Penelope: Vasenbild der Mitte des 5. Jahrh. Mon. d. Inst. IX Tf. 42, 1. Vgl. das verräterische Gewebe der Philomela. Hellenistisches Reliefgewand der Göttinnen von Lykosura *Cavvadias* Fouilles de Lykosoura (*Springer-Wolters* Handb. d. Kunstgesch. I[10] 400; Journ. hell. stud. XXXI 1911, 311). Darstellung von Möbeln. Klinen 5. Jahrh. *Jacobsthal*
Abb. 607 Göttinger Vasen, Abh. Ges. Gött. XIV 1 Tf. 22, vgl. S. 59, 2; *Rayet et Collignon* Histoire de la Céram. gr. 291. Spätere Klinen und Stühle *Vollmöller* und *Löschcke* Ath. Mitt. XXVI 1901, 351 Tf. 14 (orientalisierend); *Thiersch* Zwei Grabanlagen bei Alexandria 4 Tf. 3. Vgl. *Robert* Die antiken Sarkophagreliefs II Tf. 8, 14. Erhaltene Reste griechischer bildlicher Webereien Compte rendu Petersb. 1878—79 Tf. 4 f. (5.—3. Jahrh.); *Schreiber* Kulturhist. Bilderatl. I Tf. 74, 11—14 (13 Kaiserzeit; *Semper* Der Stil I[2] 180); vgl. *Wulff* Altchristliche Kunst, Hdb. d. Kunstwiss. 356 ff.; *Guimet* Portraits d'Antinoe Tf. 1 ff.; *Forrer* Röm. u. byzantin. Seidentextilien, Straßb. 1891; vgl. Anz. XXVII 1912, 274 ff. Alexandrinische Gobelins *Schreiber* Wiener Brunnenreliefs 37.

Glasmalerei. Wanddekoration §§ 955 f. Miniaturbildnisse §§ 918 f. *Cananzi* Boll. d'arte 1913, 296 ff. (Anz. XXIX 1914, 198 ff., frühhellenistisch); *Rostowzew* Röm. Mitt. XXVI 1911, 65 f.; Späthellenistische bemalte Gläser (russ.) mit Farbtafeln (D. ant. dekor. Wandmalerei in Südrußland Tf. 59 A), Auszug Rev. arch. V 1917, 310 ff., mangelhaft nach *Rostowzew* Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 155 f.; vgl. *Michon* Bull. d. antiqu. de France 1913, 380 ff.; *Héron de Villefosse* ebda 1914, 256 ff.; *Chapot* 1915, 246 ff. Zusammenfassend *Kisa* D. Glas im Altertum 646 ff. (Abb. von S. 559 an verstreut), 807 ff., besonders 816, 832; *Morin-Jean* DA V 945 ff.; La verrerie en Gaule sous l'empire romain, Paris 1913 (Abb.: Titel, 238 ff.). *Kisa* und *Morin* werden durch *Michon* in Einzelheiten berichtigt. Vgl. *Blümner* Technologie u. Terminol. d. Gewerbe und Künste IV 405 ff.; RE VII 1391 ff.; *Schreiber* Wiener Brunnenreliefs 42 f., 82 f.; *Fröhner* Coll. Tyskiewicz Tf. 8; *Krüger* Bonner Jahrb. CXVIII 353 ff., besonders 360, 1 (*Cesnola* Salaminia 172 Abb. 158). — Glasmosaiken *Kisa* 501 ff. (Abb. von S. 344 an), vgl. 55, 76. *Pollak* Vendita Sarti, Rom 1906, 69 Tf. 26 f.

Buchillustration. Grundlegend *v. Wilamowitz* Anz. XIII 1898, 228 ff.; *Robert* Masken der neueren attischen Komödie 86 ff., 108; Archäolog. Hermeneutik 186 ff. (239). Vgl. § 16 (Pinakes). Theater und große Malerei: z. B. *Reisch* Griech. Weihgeschenke 126 ff.; *Bulle* D. schöne Mensch[2] 654. Homerische Becher § 1004. Ilische Tafeln *Jahn* und *Michaelis* Griechische Bilderchroniken, Bonn 1873; *Mancuso* Mem. d. Linc. XIV 662 ff. Roman *Robert* Hermes XXXVI 364 ff.; Archäol. Hermeneutik 208 ff. (vgl. 239: formale Vorläufer in den Theseuszyklen der archaischen und klassischen Vasenmalerei). Terenz *Robert* Masken 87 ff. (im Gegensatze zu *Engelhardt* Die Illustrationen der Terenzhandschriften, Jena 1905, der für frühmittelalterliche Entstehung eintritt); vgl. *Rodenwaldt* Kompos. d. pomp. Wandgemälde 33, 2. Ilias *v. Wilamowitz* D. Lit. Zeit. 1906, 2861 ff. Sarkophage *Robert* Masken 100. Die geistreichen Ausführungen von *Birt* Die Buchrolle in der Kunst, Leipzig 1907, sind allzu einseitig und gehen vielfach über das Ziel hinaus, vgl. *Bethe* D. Lit. Zeit. 1907, 2472 f. (*Birt* 286 ff., 292 ff., 302 ff., 340 f.). Vgl. auch *Wulff* Altchristl. Kunst, Handb. d. Kunstwiss. 280 ff.; *v. Sybel* Christl. Antike II 333 f.; *Riegl* Späträm. Kunstindustrie 134 ff.; *Weisbach* Impressionismus I 43 ff. Früheste Bruchstücke: gegen griechischen Ursprung *Strzygowski* Denkschr. Akad. Wien LI, II 174.

ERSTES BUCH: DIE FRÜHZEIT

I: Die Übergangszeit

§ 48 Die Stürme der großen Wanderung, die in den letzten Jahrhunderten des 2. Jahrtausends über Hellas, Kreta und Syrien dahinbrausten, haben nicht mit einem Schlage blühende Kulturen vernichtet: sie haben langsam gewirkt, wie die See eine sinkende Küste anfrißt, die schon lange vor der letzten Sturmflut ganz verändert ist. Es ist müßig zu fragen, ob der jugendlichen Blütenpracht der kretisch-mykenischen Kultur in ruhigen Zeiten reife Früchte gefolgt wären, ob aus ihrem naiven Archaismus eine klassische Kunst entstanden wäre; denn wir wissen nicht, ob ihre Triebkraft von selbst erlahmte, oder ob äußere Einflüsse daran schuld sind. Ihr rokokohaftes Raffinement trug freilich den Keim vorzeitigen Verfalles in sich.

Was immer die Ursachen waren, der Hergang selbst ist klar: die kretische Kultur sank, in Kreta verhältnismäßig tiefer und rascher als in Hellas, wo sie in neuem Boden wurzelte; doch auch dort ist der unaufhaltsame Niedergang leicht zu verfolgen, am deutlichsten in der Malerei und in der Keramik. Hatte einst in der Blütezeit die Wandmalerei die Keramik zu sich heraufgezogen, so könnte man meinen, das Verhältnis sei in der Spätzeit umgekehrt gewesen: die Vasenbilder sehen wie Karikaturen von Gemälden aus, aber die letzten Fresken sind kaum besser; womöglich übten die gleichen Maler beide Techniken. Endlich erlosch die bildliche Vasenmalerei und die große Malerei verschwindet wenigstens für unsere Kenntnis auf einige Jahrhunderte ganz.

Die Vasenornamentik des spätmykenischen Stiles erstarrt und verarmt immer mehr. Die Naturformen werden bis zur Unkenntlichkeit stilisiert und treten gegenüber den geometrischen Formen zurück; unter diesen ist der Einfluß der aus der Wandmalerei bekannten Textilkunst fühlbar als neuer Zufluß zu dem alten Bestand an geometrischen Ornamenten, den die kretisch-mykenische Keramik auch während der kurzen Blütezeit des naturalistischen Stiles stets bewahrt hatte — ein Erbe des auf der ganzen Welt verbreiteten primitiv geometrischen Stiles, der vielerorts aus den gleichen materiellen und psychologischen Bedingungen spontan entstanden ist und rings ums östliche Mittelmeer in den verschiedensten Formen auftritt. Doch die mykenische Kunst hatte nicht mehr die Kraft, einen neuen geometrischen Stil zu schaffen: mit dem Fortschreiten des Verfalles schmolz auch der geometrische Formenschatz zusammen, und von der einst so reichen und freien Syntax blieb vollends fast nur *eine* typische Formel übrig: die Verzierung des Gefäßes mit Streifengruppen und einem einzigen schlichten Ornamentband auf der Schulter.

Dies Erbe, das die glänzende Keramik des 2. Jahrtausends der des ersten, die alte kretische der jungen griechischen hinterließ, kann arm erscheinen und war doch reich genug für den, der es mit neuem Geiste zu erfüllen wußte. Auf dieser Grundlage eine eigenartige und bedeutende Keramik aufzubauen, erforderte freilich die volle Schöpferkraft eines jungen Volkes — das Leben mußte von außen kommen, aber der Boden war wohl bereitet, auch im negativen Sinn: keine kretische Eigenart trat den Griechen mehr übermächtig entgegen. Positiv war ein materielles und ein geistiges Gut von allgemein gültigem Werte gegeben. Materiell hat die Technik der kretischen Keramik den Bruch der Kulturentwicklung überdauert. Wichtiger als die feine Auswahl und Bearbeitung des Tones, als die virtuose Handhabung der Drehscheibe war der Besitz des glänzenden braunen „Firnisses“. Auch seine Güte sank mit der ganzen Technik und dem Stile, doch das Geheimnis der Bereitung blieb erhalten; ohne ihn ist die hohe Entwicklung der geometrischen Stile, ist die Weltherrschaft der späteren griechischen Keramik nicht zu denken. Das geistige Gut ist nicht der kleine Vorrat gefälliger Gefäßformen, nicht der kümmerliche Ornamentschatz, sondern der bescheidene Rest der alten Syntax. Denn darin war zwar keine kretische Eigenart, wohl aber etwas Höheres erhalten. Ein durch jahrhundertelange Erfahrung verfeinertes tektonisches und rhythmisches Empfinden hatte sich in der Anordnung und Durchbildung jener stets

wiederholten Gruppen schmaler und breiter Streifen und in dem typischen Ornamentband auf der Schulter des Gefäßes niedergeschlagen: tektonische Regeln und rhythmische Gesetze von der Allgemeingültigkeit musikalischer Rhythmen und Harmonien waren gefunden. Hier aber lag die eigenste Begabung der griechischen Kunst: der Funke mußte zünden.

§ 49 Die griechischen Stämme, die mindestens seit dem Anfange des 2. Jahrtausends in Hellas saßen, hatten alle ihre primitive, teils monochrome, teils bemalte Keramik mit einfacher geometrischer Ornamentik. Sie hielt sich selbst dort, wo das eingewanderte kretisch-mykenische Handwerk in hoher Blüte stand, wie in der Argolis, und lebte in Resten noch im 1. Jahrtausend weiter. Besonders zäh wurde die Überlieferung in der Äolis bewahrt, trotz des dortigen Völkergeschiebes von Urkleinasiaten, Phrygern, Griechen: die Lesbier weihten den Göttern selbst im fernen Naukratis Gefäße in der altheimischen monochromen Technik und noch auf den gefirnisten griechischen Vasen von Ilion finden sich die gleichen primitiven, aber in ihrer Eigenart unverkennbaren Ornamente wie auf den monochromen alttroischen Gefäßen. Ähnlich liegen die Dinge in Kypros. In Hellas sind die attischen und die thessalischen Funde von besonderer Bedeutung. Auf attischem bäuerlichem Geschirr des 2. Jahrtausends erscheint bereits an hervorragender Stelle der Mäanderhaken, die Keimform des den späteren Dipylonstil beherrschenden, in der kretischen Kunst ganz vereinzelten Bandornamentes. Man wird das ungern für Zufall halten, wenn man sieht, daß ähnliche Töpfchen noch neben Dipylonvasen vorkommen und daß auch andere Gebiete, wie der Totenkultus, auffällige Zusammenhänge zeigen. Thessalien endlich besitzt in seiner letzten Steinzeit, die tief ins 2. Jahrtausend hinein dauert, eine erstaunlich reiche geometrische Vasenmalerei, der fast nichts fehlt als der Sinn für Maaß und Ordnung — dieser aber meist so sehr, daß die Ornamente die Gefäße fast so willkürlich wie Eisblumen überspinnen. Daneben erscheinen jedoch auch Ansätze zu klarer Tektonik. Die Beziehungen dieser Kultur weisen nordwärts. Sie verschwindet in den Wirren der Wanderungen, doch war damit schwerlich ihre Quelle verschüttet. Im großen Zusammenhange erscheinen die griechischen geometrischen Stile des 1. Jahrtausends als die klassische Blüte der europäischen Hallstattkultur, deren Vorstoß sich bis nach Syrien verfolgen läßt; ihrem jugendlichen Schöpferdrange hat das unscheinbare Vermächtnis der sterbenden mykenischen Kultur den rechten Weg gewiesen.

Der angedeutete Hergang ist sehr merkwürdig: zwei Stile, deren innerste Eigenart gegensätzlich ist, sind dennoch durch einen an verschiedenen Orten verfolgbaren, überall gleichartigen Übergang miteinander verbunden. Das war nur dadurch möglich, daß die Übergangszeit sich als neutrale Zone zwischen sie schob. Der kretisch-mykenische Stil wäre nur der vornehmste unter den vorgeschichtlichen geometrischen Stilen geworden, wenn er nicht seine beispiellos freie, bisweilen selbst untektonische, dekorative Rhythmik und das Eigenleben der geschwungenen Linie in Ornament und Form entwickelt hätte; daß es dazu an sich nicht des später aus der Wandmalerei entlehnten Naturalismus bedurfte, zeigt der kretische Kamaresstil. Diese Eigenart war in der Übergangszeit völlig abgestorben und geblieben war nur, was auch von einem kultivierten geometrischen Stil hätte bleiben können: deshalb konnte sich auch ein solcher daraus entwickeln — oder vielmehr nicht einer, sondern viele. Denn darin liegt der zweite große Gegensatz der beiden Epochen: einheitlich und überall gleich wie die Fläche des länderverbindenden Meeres, das die Kreter beherrschten, ist der kretisch-mykenische Stil. Örtliche und individuelle Unterschiede treten der gemeinsamen Eigenart gegenüber völlig zurück. Anders die entwickelten geometrischen Stile der Griechen; sie spiegeln in ihrer weitgehenden Unterschiedlichkeit getreulich die kantonale Zerrissenheit von Althellas. Was ihnen dennoch gemeinsam ist und im attischen Dipylonstil den reichsten und reinsten Ausdruck gefunden hat, ist der griechische Sinn für reine Form, für Klarheit und Maaß, für Rhythmus und Symmetrie, Taxis und Kosmos, der hier in geradezu mathematischer Abstraktion erscheint; seine höchste Verkörperung sind der dorische Tempel und die Statuen des Polyklet, seine höchste Vergeistigung die Zahlenrhythmik der Pythagoreer und die attische abstrakte Begriffsphilosophie, in welcher Platon eine auf Taxis beruhende Idealkunst fordert. Es ist der Geist der zweiten griechischen Bevölkerungsschicht von Hellas, die wir die dorische nennen, besser die nordische nennten: denn im Norden wurzelt ihre Art, während die älteren Stämme Zöglinge kretischen, dann orientalischen Geistes waren und mit allen Sinnen am warmen bunten Leben hingen. Von

den Dipylonvasen bis zu Praxiteles hat die attische Kunst gezeigt, ein wie weites Gebiet sie zwischen den Polen des Hellenentumes zu umfassen vermochte; mitteninne steht die Idealkunst der perikleischen Zeit.

Niedergang der kretisch-mykenischen Malerei *Rodenwaldt* Tiryns II 153, 187 f. Kretisches Textilornament ebda 221. Lesbos-Naukratis §§ 146, 148. Troja, Kypros §§ 83 f., 87. Attika §§ 27 f. Thessalien *Tsuntas* Ἀκροπόλεις Διμηνίου καὶ Σέσκλου Tf. 9, 11, 20 ff. Vorstoß der europäischen Hallstattkultur *Furtwängler* Gemmen III 57 ff. (vgl. mit Vorsicht im einzelnen auch *Schuchhardt* Alteuropa 304 ff.). Damit erledigt sich sowohl die alte, auf die Anfänge dieser Forschung zurückgehende Meinung, daß die Dorer einen urarischen geometrischen Stil als etwas ganz Neues nach Hellas gebracht hätten (vgl. *Furtwängler* und *Löschcke* Myken. Vasen XI f.), wie das andre Extrem, nach welchem sie gar keine Bedeutung für den geometrischen Stil gehabt hätten, der vielmehr nur die Blüte der altgriechischen „Bauernstile" darstelle: so noch *Poulsen* Dipylongräber und Dipylonvasen, Leipzig 1905 (dagegen *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1906, 350 f.; *Pottier* Journ. des savants 1907, 217 f.) und anscheinend auch *Walter Müller* und *Oelmann* Tiryns I 161 f.; wenigstens erwähnen sie die Wanderungen nicht und suchen eine Entwicklung von innen heraus zu konstruieren. Demgegenüber geht *Rodenwaldt* Tiryns II 221, 2, fast wieder auf den alten Gedanken *Conzes,* des Entdeckers der Bedeutung des griechischen geometrischen Stiles, sowie *Furtwänglers* und *Löschckes* zurück: neben den absterbenden spätmykenischen Stil sei „unvermittelt und vollkommen fertig" der geometrische Stil getreten, „den eine neue Bevölkerung aus ihrer Heimat mitgebracht haben muß". *Rodenwaldt* betrachtet offenbar die Übernahme der mykenischen Technik durch das neue Volk als eine stilistisch ganz gleichgültige Tatsache und übersieht die enge syntaktische Verbindung des Alten und des Neuen; diese läßt sich aber nicht so leicht für Zufall erklären, wie die Gemeinsamkeit einfachster Ornamente (221). All diese extremen Erklärungsversuche des Tatbestandes leiden daran, daß sie ein höchst verwickeltes Problem, das wir nie in allen Einzelheiten lösen werden, gewaltsam auf eine einfache Formel bringen. Wenn Darlegungen wie die obige, die von *Dragendorff* Thera II 171 ff., von *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII 352 ff. oder die von *Buschor* Griech. Vasenmalerei 31 ff. weniger einfach und klar wirken, so liegt das nicht an Unklarheit der Verfasser, sondern der Tatsachen. Deswegen enthält sich *Schweitzer* Untersuch. z. Chronologie d. geom. Stile I, Diss. Heidelb. 1918, 2, 8, sogar jeden Urteils über die Dorerfrage; Ath. Mitt. XLIII 1918, 79 f. 2 äußert er sich im obigen Sinn. Vgl. *Keramopulos* Deltion III 1917, 31 f. 2. Auch *Buschor* würdigt das von *W. Müller* und *Oelmann* betonte syntaktische Element nicht und verhält sich auch in der Frage des Nachlebens mykenischer Formen in den entwickelten geometrischen Stilen und ihres Auflebens in den orientalisierenden Stilen meist ablehnend (vgl. Beitr. z. Gesch. d. griech. Textilkunst, Diss. München 1912, 11, 21 f.). Hier, besonders bei den orientalisierenden Stilen, ist zweifellos viel zu häufig aus Ähnlichkeit auf Entlehnung geschlossen worden (dagegen mit Recht schon *Pernice* Ath. Mitt. XVII 1892, 225). Leider entziehen sich die Einzelheiten meist dem positiven Beweise; der negative hat mehr Aussicht und scheint sich sogar auf Ornamente von grundlegender Bedeutung wie die Wellenranke zu erstrecken, vgl. §§ 40, 79.

Parallelen im Geistesleben: *Pfuhl* Jahrb. XXV 1910, 26, 40 *(Ed. Schwartz).* Allgemeine Wirkungen der griechischen Begabung für Geometrie: *Milhaud* Rev. ét. gr. IX 1896, 371 ff.

II: Der geometrische Stil

A: Die Kleinkunst

1: Die Keramik

a: DER PROTOGEOMETRISCHE STIL

§ 50 Dem dargelegten Hergang entspricht es, daß eine scharfe Grenze zwischen spätester mykenischer und früher geometrischer Keramik nicht besteht. Andererseits kann natürlich ebensowenig ein Schnitt zwischen den Anfängen und der Weiterentwicklung der geometrischen Stile gemacht werden. Es wird deshalb hier zunächst nur ein Querschnitt durch die Frühzeit gegeben, dann die Entwicklung der einzelnen Stile verfolgt.

Die älteste geometrische Firniskeramik ist den Bedingungen ihrer Entstehung gemäß überall gleichartig; man kann geradezu von einem protogeometrischen Stile sprechen, aus dem erst die spätere Unterschiedlichkeit erwuchs. An verschiedenen Orten können wir den Hergang beobachten, am besten in Attika, Argos, Kreta; dazu kommen Einzelfunde

von Thessalien bis Kypros und Syrien. Das Fundgebiet deckt sich mit dem der spätesten mykenischen Keramik. In Thessalien scheint die Beziehung zur primitiven einheimischen Ware besonders eng zu sein. Eine Schwierigkeit für die Feststellung von Formenvorrat, Ornamentik und Technik offenbart sich in dem teilweisen Nachleben der ältesten Typen: einfache und geringe Ware aus undatierten Funden kann jung sein; was sie etwa an neuem bringt, darf nicht ohne weiteres für alt gelten.

Die Technik verrät den örtlichen Charakter der Werkstätten: überall wird der einheimische Ton mit bescheidenem Können verarbeitet, ist der meist braune Firnis mehr oder minder dünn und stumpf; nur anfangs scheint noch ein kräftiger Bleiglanz vorzukommen. Die Ornamente, auch die konzentrischen Halbkreise, sind anfangs noch nach mykenischer Art freihändig gezeichnet; der Zirkel tritt jedoch alsbald auf und die lebendig bewegte Spirale wird von konzentrischen Kreisen verdrängt: mechanische Genauigkeit der Formen entspricht dem Geiste des geometrischen Stiles.

Der Formenvorrat und das Formgefühl sind zunächst noch überwiegend mykenisch: die Flächen gehen in gefälligem Schwung ineinander über, die Teile sind noch nicht in der tektonisch klaren Art der entwickelten geometrischen Stile scharf voneinander abgesetzt. Hie und da zeigt sich jedoch bereits das neue Formgefühl. So erhalten die bauchigen Becher oder Kessel der mykenischen Keramik, die teils nach unten in S-förmigen Linien auslaufen und mit einer Standplatte enden, teils unter einem eiförmigen Gefäßbauch nur
Abb. 3 einen kleinen Ringfuß besitzen, jetzt einen unvermittelt ansetzenden trichterförmigen Fuß, der als selbständiger Teil des Aufbaus wirkt. In verschiedenen Fundgruppen erscheint als sicheres Alterszeichen die eigentümliche Form der mykenischen Bügelkanne; in Kreta läßt sich an einer sehr merkwürdigen Entwicklungsreihe ihre allmähliche Umbildung zu einem gewöhnlichen Kruge verfolgen. Die Hauptformen sind der genannte Becher, neben welchem der uralte Kantharos mit hohen Griffhenkeln sowie einfache Näpfe und Tassen
Abb. 1 f. stehen, bauchige Amphoren mit wagrechten oder senkrechten Henkeln, ein weithalsiger Krug und eine mehr oder minder enghalsige, kugelige oder eiförmige Kanne, deren Mündung auch die schon in Troja II auftretende Kleeblattform haben kann. Wie Kreuzungen
Abb. 4 aus Krug oder Kanne und Amphora wirken die dreihenkeligen Hydrien; ihre wagrechten Henkel erinnern an den spätmykenischen Amphoriskos, dem die niedrigen Krüge nahestehen. Am deutlichsten ist das mykenische Erbe bei den nach oben ausgeschweiften Kalathoi, die auch im späteren geometrischen Stile noch vorkommen. Diese Formen genügen für einen bescheidenen Bedarf an besserem Geschirr. Die Gefäße sind durchweg klein. Daneben hat es natürlich grobes Gebrauchsgerät vom Kochtopf bis zum Vorratspithos gegeben; wir kennen solches auch aus späteren Fundschichten, besonders gut aus Thera.

Die Verzierungsweise kann sich auf einzelne Streifen oder auch gänzliche Bedeckung mit Firnis beschränken; doch zeigt die obere Hälfte des Gefäßes, d. h. bei Amphoren, Hydrien und Kannen die Schulter, gewöhnlich ornamentalen Schmuck. Die Bedeutung der darin nachlebenden spätmykenischen Syntax ist oben gewürdigt worden; nur durch sie unterscheidet sich die ärmliche Ornamentik von ganz Primitivem. Absterbende mykenische Sonderformen, die infolge der Verzahnung der Epochen hie und da noch begegnen, gehören nicht hierher. Es bleiben konzentrische Halbkreise und Kreise, erstere teils mit dem Sanduhrornament verbunden, teils spitzbogig wie im Übergange zur Dreiecksform, die besonders beliebt ist, auch gegittert wird. Die Verdoppelung des Dreieckes zur Raute ist selten und anscheinend nicht früh, das gegitterte Rechteck fällt nur in Thessalien auf und ist dort in ziemlich primitiver Weise verwendet. Der Rest ist vollends primitiv: hängende Strichgruppen wie in der alten troischen Halsbandornamentik, Punkte, Wellenlinien, Zickzack. Innerhalb des Ornamentstreifens ist die Syntax rein parataktisch; Reihung gleicher Ornamente überwiegt.

Diese schlichte Keramik hat nach Ausweis der zeitlich festgelegten Funde in Palästina 200 bis 300 Jahre lang geherrscht, vom 12. bis zum 10. Jahrh. – sehr bezeichnend für den Niedergang und Stillstand in der Zeit der großen Wanderungen. Ganz entwicklungslos blieb sie jedoch nicht; außer dem allmählichen Verschwinden der anfangs noch auffälligen mykenischen Elemente ist auch ein Erstarken des geometrischen Formgefühls zu beobachten, in den Gefäßformen nicht minder als in der Ornamentik. Gerade die Formen

scheinen eine besonders lehrreiche Entwicklung zu verraten: von der leicht aufstrebenden Eleganz des Spätmykenischen über etwas plumpe, lastende Bildung zu straffer Tragkraft; man fühlt, daß nun der Tiefstand überwunden und die Bahn einer neuen Entwicklung eröffnet war.

§ 51 Literatur. Allgemeines. *Dragendorff* Theräische Gräber (*Hiller von Gärtringen* Thera II, Berlin 1903) 172 f., die erste Behandlung im großen Zusammenhange; *Poulsen* Dipylongräber und Dipylonvasen 82 f. wird dem nicht gerecht (Annahme etwas späteren attischen Exportes und Einflusses). Andeutend schon *Wide* Jahrb. XV 1900, 49 ff., etwas eingehender Ath. Mitt. XXXV 1910, 17 ff., 31 ff. Tf. 5 f.: Übergangsfunde von Salamis. *Wace and Thompson* Prehistoric Thessaly. Cambridge 1912, 208 ff., behandeln die Beziehungen des Stiles zur altthessalischen Keramik, suchen die Fäden bis in die spätere kretische Blütezeit („Palaststil") zurückzuverfolgen (vgl. *Karo* Anz. XXVII 1912, 245) und geben eine Zusammenstellung. *Walter Müller* und *Oelmann* Tiryns I 140, 142 f., 152 ff., 161 f. rücken die argivischen Funde in den Zusammenhang. Alle diese Gelehrten ziehen auf Grund von Form und Ornament auch Gefäße heran, deren Alter nicht durch spätmykenische Begleitfunde bezeugt wird. Manche davon sind nach den Fundumständen oder dem Zusammenhang mit anderen Funden sicher Nachzügler, als welche ja selbst ganze Stile von Böotien bis Kypros auftreten. Die von *Wace* und *Thompson* a. O. herangezogenen theräischen Kännchen sind im einzelnen überhaupt nicht von alter Typik. — Einen großen Fortschritt bedeutet die erschöpfende Behandlung von *Schweitzer* Untersuchungen z. Chronologie d. geom. Stile in Griechenland I, Diss. Heidelb. 1918, etwas erweitert Ath. Mitt. XL 1915 (noch nicht erschienen). Er geht von den durch ägyptische Zeitgleichen hinreichend festgelegten Funden von Gezer in Palästina aus, um den Beginn des Stiles genau und einigermaaßen auch seine Entwicklung und Dauer zu bestimmen. Auf diesem festen Grunde sucht er ein weit ins einzelne durchgeführtes chronologisches Gerüst zu errichten. Dies kann hie und da noch weiter durch äußerliche Hilfsmittel gestützt werden (vgl. *Rubensohn* u. a. O. 1163 nach *Peet*), beruht aber im wesentlichen auf vergleichender Beobachtung der Fundverhältnisse und vor allem der Funde selbst. *Schweitzer* geht sehr besonnen vor und gibt selbst zu, daß seine an der oberen Grenze des Möglichen liegenden Ansätze nur für die Typen, nicht für den Einzelfall verbindlich und daher nur auf 50 bis 100 Jahre genau seien. Der Hauptwert seiner ebenso umfassenden wie eindringenden Arbeit liegt jedoch weniger hierin als in der Festlegung und Kennzeichnung der ganzen Epoche; denn im einzelnen bleibt angesichts der überaus einfachen Kunstformen und der geringen Entwicklung doch eine erhebliche Unsicherheit bestehen. Man wird in noch viel höherem Grad als *Schweitzer* mit dem Nachleben alter Formen rechnen müssen, und wirklich scheint ihm denn auch *Rubensohn* in seiner inhaltreichen Anzeige Berl. phil. Woch. XXXVIII 1918, 1154 ff. einen ziemlich schwerwiegenden Fall dieser Art nachgewiesen zu haben: die Funde von Hagia Paraskevi auf Kypros gehören nicht dem Ausgang, sondern dem Anfang der Bronzezeit an, haben also mit dem protogeometrischen Stile nichts weiter zu tun als *Schweitzer* ganz allgemein für die vorgeschichtliche örtliche Keramik annimmt (1160 ff.). Solche Täuschungen sind zeitabwärts noch leichter möglich als wie hier zeitaufwärts. Einfach gefirnißte Becher und Tassen, kleine Kännchen mit ein paar Streifen und Kreisen können zwischen 10. und 7., ja gelegentlich selbst zwischen 12. und 6. Jahrh. nicht einmal im Original auf Grund der Technik, geschweige denn nach Abbildungen stets zuverlässig angesetzt werden. Vollends täuschen kann das von *Schweitzer* weitgehend herangezogene rohe Gebrauchsgeschirr, bei dem man auch in späteren Zeiten oft kaum weiß, was archaisch, was hellenistisch oder kaiserzeitlich ist. Nachlässige Arbeit oder auch mürber Ton kann da zu Formen führen, an die kein kunstgeschichtlicher Maaßstab angelegt werden darf: es sind oft reine Zweck- und Werkformen. In solchen Fällen hilft nur die genaueste Beobachtung der Technik, die bei *Schweitzers* ohne Reisen verfaßter Arbeit notgedrungen zu kurz kommt. Diese Ware und ausgesprochen Spätmykenisches auf der einen, etwas weiter entwickeltes Geometrisches auf der anderen Seite ist auch in *Schweitzers* Fundliste 10 ff. enthalten; denn er will dort Fundgruppen, nicht aber eine Auslese des im engeren Wortsinne Protogeometrischen geben. Demgemäß enthält auch die nicht ganz vollständige Zusammenstellung der Ornamente in *Noacks* Überblick, Anz. XXXIII 1918, 93 ff., manches von spätmykenischem Charakter. Aus diesem Ineinandergreifen der Stilepochen erklärt sich auch die Darstellung von Bügelkannen im Grabe Ramses III.: sie sind weder als Zeugen vollen Lebens des mykenischen Stiles im 12. Jahrh. noch als ägyptische Nachahmungen zu betrachten; es sind vielmehr protogeometrische Nachzügler (*Poulsen* Jahrb. XXVI 1911, 234; *Fimmen* Zeit und Dauer d. kret.-myken. Kultur 97 f.).

Beispiele. Übergangsfunde mit starkem spätmykenischem Einschlag *Wide* Ath. Mitt. XXXV 1910, 23, 27 f. Tf. 5 f. (Salamis), vgl. *Graef* Die ant. Vasen v. d. Akropolis 22 f., Tf. 8, 237, 239; *Dessoulavy* Rev. arch. XXXVII 1900, 128 ff. (jonische Inseln, besonders Kephallenia, wo *Kavvadias* ähnliche reiche Funde gemacht hat; vgl. Προϊστορ. Ἀρχαιολογία 355 ff.). — Lehrreiche Fundumstände: *Keramopulos* Deltion III 1917, 25 (Bleiglanz), 30, 203 f. — Sonstiges: *Wace and Thompson* a. O. 209 ff. (Annual Brit. Sch. Ath. XI 79, Skyros); Annual XVIII 3 ff. (Halos in Thessalien; entwickelt); *Paton* Journ. hell. stud. VIII 1887, 69, 6; 74 (Assarlik in Karien). *Wide* Jahrb. XV 1900, 52, 108 f. (Amorgos, Eleusis); 54, 115 (Abb. 3); 51, 106, attisch, ist von verdächtig gutem Firnis; Nachzügler? Weiteres Attische *Wide* Opusc. arch. Osc. Montelio dicata, Stockholm 1913, 206 ff. Abb. 1 f., vom Aufgang zur Akropolis; vgl. *Kuruniotis* Ἐφ. 1911, 251, 20. — In den jüngeren Gräbern vom Westabhange mischt sich das auslaufende Protogeometrische mit Neuem, vgl. u. (so auch in Halos, s. o., und in Rhodos, Jahrb. I 1886, 136 f.); Proben dieser reifen Typen Praktika 1900, 93; Jahrb. XV 50, 105 (Eleusis; vgl. Ἐφ. 1898, Tf. 3, 4). *W. Müller* u. *Oelmann* Tiryns I 152 ff. Tf. 16, 5, 8, 10, Tf. 18, 15; *Schliemann* Mykenä 71, 75; *Sieveking* u. *Hackl* Vasensammlung zu München Tf. 3, 20 (aus Kypros,

als mykenisch bezeichnet; ein genau gleiches attisches Stück aus Dipylonton in meinem Besitz, ein weiteres mit Zickzack unter der Bauchmitte in Bonn; vgl. *Wide* und *Kuruniotis* a. O. Eine gewisse Sonderstellung infolge der starken Nachwirkung des mykenischen dekorativen Allgemeinempfindens nehmen die unten im Zusammenhange behandelten kretischen Funde ein, vgl. besonders *Boyd* und *Variani* Amer. Journ. Arch. V 1901, 308 ff. 1–6, Tf. 1 f., Tf. 8 (außer 5, 7), Tf. 9, 15. Zur Auflösung der Form der Bügelkanne *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 161; die dort aufgestellte Reihe ist natürlich paradigmatisch, nicht für die einzelnen Stücke geschichtlich gemeint. Beispiel des Überganges von Spiralen zu konzentrischen Kreisen Annual Brit. Sch. Ath. XVI Tf. 1, 3 (spätmykenisch aus Sparta). Auch das eigenartig bodenständige Kyprische s. u. im Zusammenhange. — Formen. Kalathos Annual Brit. Sch. Ath. VI 83 f.; vgl. Ἐφ. 1898, Tf. 2, 17, entwickelt geometrisch, dazu 107, gradlinige, gerüstartig durchbrochene Form; so schon früh in Kreta, *Hall* Vrokastro, Philadelphia 1914, Tf. 31. — Formentwicklung: mehr oder minder lastend Abb. 1 f.; Amer. Journ. Arch. V 1901, Tf. 1 f.; 8 Nr. 9; Jahrb. XV 1900, 51, 106; neue Tragkraft Annual XVIII 3, 5 f. (Halos).

b: DIE ENTWICKELTEN GEOMETRISCHEN STILE

Überblick

§ 52 Der Querschnitt durch den protogeometrischen Stil hat den Boden gezeigt, auf dem die Individualitäten der einzelnen örtlichen Stile sich im 9. und 8. Jahrh. entwickelt haben. Ihre starke Unterschiedlichkeit ist nicht einfach das Ergebnis landschaftlicher Abgeschlossenheit, sondern sie wird durch sehr verschiedene Umstände und Kräfte bedingt. Gerade die stärkste Triebkraft ist für die Forschung nicht greifbar: die Begabung. Wenn in Attika der bei weitem bedeutendste geometrische Stil erwuchs, so läßt sich das nicht mechanisch erklären. Keine Dorer haben einen Zufluß von Hallstattelementen ins Land gebracht. Das mykenische Handwerk war in Attika weder stark, so daß es fördernd hätte wirken können, wie anscheinend in der Argolis — oder auch durch Übermacht hemmend, wie offenbar in Kreta — noch fehlte es völlig, so daß man sagen könnte, die Bahn sei für einen ganz anderen Stil frei gewesen; im Norden und Nordwesten, wo die mykenische Keramik kaum Fuß faßte, sind doch keine bedeutenden geometrischen Stile erwachsen — ebensowenig freilich im Osten, wo so viele Trümmer vordorischer Stämme von Hellas neue Sitze fanden. So bleibt zur Erklärung nur die durch die ganze Geschichte der attischen Kunst hindurch bewährte Begabung, jede wertvolle Anregung empfänglich zu ergreifen und eigenartig von innen heraus neu und vielfach höher zu entwickeln; es ist die unendlich seltene Verbindung gleich hoher Empfänglichkeit und Schöpferkraft — die griechische und klassische Parallele zu dem jugendlichen Ungestüm der altkretischen Kunst. Ob jener nordische Kulturstrom gleichartige eigene Keime der attischen Begabung zur Entwicklung gebracht oder ob sein Einfluß allein ihre Zukunft bestimmt hat, kann hier nicht untersucht werden. Tatsache ist, daß die attische Kunst und Kultur den Geist des geometrischen Stiles nie verleugnet hat.

Einfacher liegen die Dinge anderwärts. Böotien hat kulturell nie geführt, vielmehr durchdrangen sich dort die Einflußsphären dreier bedeutender Nachbarn. Dies Verhältnis zeigen bereits die böotischen geometrischen Stile, denn man kann kaum von einem geometrischen Stil reden, wenn auch hie und da die primitiven epichorischen Elemente rein auftreten.

In der Argolis sind, wenn nicht alles täuscht, zwei bedeutende geometrische Stile erwachsen: im Norden der sogenannte protokorinthische, der technisch feinste und weitest verbreitete von allen, im Süden der argivische. Der Anschluß an die alteingesessene mykenische Technik ist ebenso deutlich wie der neue Geist, der mit den dorischen Stämmen kam und wuchs. Der lakonische geometrische Stil ist daneben unbedeutend und unselbständig; deutlich ist besonders der protokorinthische Einfluß. Auch weiterhin zeigt sich Lakonien kulturell empfangend, freilich in einem bis vor kurzem ungeahnten Maaß. In Arkadien scheint nur eine ziemlich primitive Ware, die angeblich argivischen Einfluß verrät, vorzuliegen.

Von den dorischen Inseln zeigt nur Thera einen zugleich reichen, strengen, selbständigen und langlebigen geometrischen Stil. Auf der Nachbarinsel Melos scheint ein einfacherer strenger Stil geherrscht zu haben; doch kennen wir ihn noch allzuwenig. Sehr lehrreich sind dagegen die kretischen und rhodischen Funde. Nach Kreta kamen die Dorer vor der Blüte der geometrischen Stile. Die heimische Eigenart, die auf den ver-

schiedensten Gebieten, in der Keramik wenigstens an den riesigen Vorratsgefäßen, noch heute nicht ganz erloschen ist, war dort besonders stark; dazu kamen die regen Beziehungen zum Orient. So störte das Nachleben der alten Freiheitlichkeit und vieler Einzelformen, sowie früher orientalischer Einfluß die Bildung eines strengen Stiles; die Größe der Insel begünstigte eine gewisse örtliche Unterschiedlichkeit. Rhodos ist ein Vorposten des Dorismus; sein geometrischer Stil ist anscheinend der stärkste im Osten, aber er ist weder reich noch gleichmäßig streng. Eine Sonderstellung nimmt der kyprische geometrische Stil ein. Er bedient sich nicht einmal des Firnisses, sondern ausschließlich matter Farben und hängt zäh an der altheimischen Überlieferung. Griechische und asiatische Art durchdringen sich hier.

Über die geometrischen Stile Euböas und der jonischen Kykladen läßt sich noch nicht abschließend urteilen. Sie stellen sich zur helladischen Gruppe, ohne sehr hoch entwickelt und sehr eigenartig zu sein; attischer Einfluß ist bisweilen unverkennbar. Der spätgeometrische Stil in Italien, dessen Ausgangspunkt offenbar Cumae war, darf nicht als euböisch gelten. Er beginnt mit Nachahmung des protokorinthischen Stiles und nähert sich erst bei der Aufnahme orientalisierender Elemente etwas dem euböisch-kykladischen.

Von großer geschichtlicher Bedeutung endlich ist der Befund im äolischen und jonischen Osten. Obwohl die wichtigsten Funde von der Larissa, Lesbos, Milet und Samos noch unzugänglich sind, ist doch schon klar, daß es im ganzen Osten nur unbedeutende geometrische Stile gegeben hat, die sich grundsätzlich nicht wesentlich über den protogeometrischen Stil erhoben. Ilion im Norden, Kypros im Süden zeigen ein erstaunliches Nachleben vorgeschichtlicher Primitivität. Die Kraftquelle des geometrischen Stiles lag eben in Europa; die orientalischen Kulturen, die dieser Kunststufe längst entwachsen waren, haben seinen Ansturm gebrochen und ihn endlich in seiner Heimat selbst überwunden. Aber auch hier heißt es: Graecia capta victorem cepit; denn in der klassischen Kunst triumphiert der gleiche europäische Geist, dessen erste große Kunstleistung die geometrischen Stile sind, über den Orient.

Entwicklung und Blüte der geometrischen Stile kann man im wesentlichen ins 9. und 8. Jahrh. setzen. Eine ungefähre obere Grenze ergibt die Herrschaft des reinen protogeometrischen Stiles, mit welchem sich die Anfänge der neuen Entwicklung eine Zeitlang durchdringen, eine deutliche untere Grenze der Befund in den italischen Kolonien. Vorurteilslose Geschichtsforschung und archäologische Untersuchung führen dort zu dem gleichen Ergebnis: in der zweiten Hälfte des 8. Jahrh. ist der geometrische Stil im Niedergang und setzt der orientalisierende Stil ein. Besonders lehrreich ist das Verhältnis von Überlieferung und Funden in Syrakus und Gela, wo sich der Fortschritt in zwei Stufen deutlich zeigt. Der Beginn des Orientalisierens gehört durchaus dem Ende des Jahrhunderts an. Dies bedeutet jedoch nur das Ende der Alleinherrschaft und der organischen Entwicklung des geometrischen Stiles; nachgelebt hat er stellenweise viel länger, so in Thera ziemlich rein im 7. und in Resten noch im 6. Jahrh.

Reichliche Reste des böotischen geometrischen Stiles haben sich bis ins 5., geringere des kyprischen gar bis ins 4. Jahrh. gehalten und in der hellenistischen Ornamentik treten die geometrischen Elemente eine Zeitlang sogar wieder auffällig stark hervor. Endlich lebte das Alte nach Ausweis der Darstellungen in einer Art Hierarchie der Handwerke in bescheidenen Techniken weiter, von der Korbflechterei bis zu Decken und feinen Hauben, wo geometrische Ornamente ja auch eine bequeme Werkform sind; die griechische Hausindustrie steht noch heut in dieser Überlieferung. Einzelne geometrische Bestandteile hat die griechische Ornamentik stets bewahrt und durch den Klassizismus leben sie auch bei uns noch fort.

Zeitansatz. Entwicklungsgeschichte. *Schweitzer* Untersuchungen zur Chronologie der geometr. Stile in Griechenland II, Ath. Mitt. XLIII 1918, ergänzt den oben besprochenen, auf den protogeometrischen Stil beschränkten ersten Teil zu einem lückenlosen Überblick vom Ausgange des mykenischen bis zum Beginne des orientalisierenden Stiles. Wie dort ägyptische Zeitgleichen für den Anfang, so ergeben hier griechische literarische Zeitgleichen für das Ende auf ein Menschenalter genaue Ansätze. Dies ist das Wesentliche, und demgegenüber besagt es wenig, daß für den Übergang vom Protogeometrischen zu den reifen Stilen ein etwas weiterer Spielraum bleibt. Sehr besonnen und von allgemeinem methodischem Wert ist die Kritik, die *Schweitzer* an *Belochs* Behandlung der literarischen Überlieferung übt. Im einzelnen bemüht er sich auch hier wieder, die Entwicklungsgeschichte der Hauptströmungen und der wichtigsten Einzelstile auf dem festen Boden der Fundtatsachen aufzubauen. Demgegenüber sind ähnliche Vorbehalte zu machen wie beim protogeometrischen Stil — wodurch § 53

jedoch seine höchst eindrucksvolle Gesamtleistung in keiner Weise herabgesetzt werden soll. Eine Hauptstütze seines chronologischen Systems liegt in dem Ergebnis einer sorgfältigen Untersuchung, wonach die Pithosgräber später als die Platten- und Kammergräber beginnen sollen. *Schweitzer* sucht den Nachweis dadurch zu erbringen, daß er die Geschichte der Friedhöfe von Eleusis, Tiryns und Thera möglichst weitgehend ermittelt. Dies ist jedoch dadurch erschwert, daß nicht nur die örtlichen Bedingungen sehr verschieden sind, sondern auch ganz verschiedene Dinge durcheinander laufen. So finden sich in dem tiefen Erdreich des einen theräischen Friedhofes viele Aschenurnen Erwachsener einfach vergraben, während in dem Felsgelände des anderen anscheinend nur Urnen unverbrannter kleiner Kinder flach zwischen den alles beherrschenden Kammergräbern vergraben worden sind. Anderwärts sind auch Erwachsene unverbrannt in großen Pithoi beerdigt worden, und dies ist doch etwas ganz anderes, als das Vergraben einer Aschenurne. Solche sowohl wie Gefäße mit unverbrannten Kinderleichen — es sind oft nur Kochtöpfe mit jämmerlich zusammengequetschten Neugeborenen — finden sich sowohl innerhalb wie außerhalb der Grabkammern. Dieser Hinweis auf einen Teil der einem glatten Ergebnis entgegenstehenden Schwierigkeiten kann hier genügen, weil der wichtige Ausgrabungsbericht von *Hall* Vrokastro, Philadelphia 1914, der *Schweitzer* des Krieges wegen unbekannt geblieben ist, den glatten Gegenbeweis enthält. *Hall* hat Grabkammern mit Bestattung und Verbrennung und Pithosgräber von unverbrannten Erwachsenen wie Kindern gefunden. Ein Pithosgrab eines Erwachsenen enthielt nun eine ganz gleichartige protogeometrische Bügelkanne wie ein Kammergrab (172 ff., vgl. 132, 33; Tf. 27, 1). Beide Bestattungsarten sind also schon für die ersten Anfänge des geometrischen Stiles nebeneinander nachgewiesen. Angesichts dessen lassen sich auch die vor- und, wie man sagen darf, frühmykenischen Pithosgräber nicht so leicht beiseite schieben wie *Schweitzer* 62 1 tut (vgl. *Tsuntas* Ἐφ. 1898, 208 f.), und gewinnen die von ihm selbst I 57 angeführten Pithosgräber mit Brandasche und anscheinend auch einem Kind in Salamis erhöhte Bedeutung. Gegen II 77 ist zu sagen, daß es große Pithoi jederzeit gab und daß sie nicht für die Toten, sondern als Fässer für den Gebrauch des Lebens geschaffen wurden.

Unter diesen Umständen scheidet der übrigens sehr unvollständig untersuchte Friedhof von Tiryns für die äußere Festlegung der Stilentwicklung ganz aus. Glücklicher ist *Schweitzers* Kritik an der bisherigen Bewertung der Schichtenfolge in Eleusis; aber der entwicklungsgeschichtliche Wert dieses Friedhofes ist heute fraglicher als je. Schwieriger liegen die Dinge in Thera. Da das Pithoskriterium versagt, bleiben nur die selten über Einzelfälle hinaus zwingenden Schlüsse aus der Reihenfolge der Erbauung von Kammern und Terrassenanlagen; eine Gesamtgeschichte der Friedhofsanlage läßt sich doch nur vermutungsweise unter Heranziehung stilkritischer Momente gewinnen; damit ist ihr aber die zwingende Urkundlichkeit für die Stilgeschichte genommen. Da nun *Schweitzer* selbst mit erheblichem Nachleben älterer Formen und mit langer Benutzung der Grabkammern rechnet, kommt man nicht um allgemeine Erwägungen herum. Diese aber können mich nicht veranlassen, meine einstige Vorsicht im Zeitansatz des Friedhofes aufzugeben (Ath. Mitt. XXVIII 1903, 285 ff.); nur daß ich jetzt, wo wir die älteren Phasen der geometrischen Stile zuversichtlich ins 9. Jahrh. setzen dürfen, die obere Grenze nicht mehr so tief ansetze oder vielmehr vermute. Denn sicher ist nur die untere Grenze mitten im 6. Jahrh. infolge des mehrfachen Vorkommens attischer schwarzfiguriger Gefäße von nicht allzustrengem Stil, jonischer Terrakotten und Gefäße, sowie jonischer und theräischer Inschriften, die ins 6. Jahrh. weisen. Das vielfache Nebeneinander sicher junger und typologisch älterer Stücke läßt die Frage nach den Beisetzungen des 7. Jahrh. leicht beantworten: sie müssen einen erheblichen Teil der Gesamtmasse und im besonderen der so überwiegend vertretenen einheimischen Keramik ausmachen. Theräische Gefäße geometrischen Stiles müssen im 7. jahrh. nicht nur in Menge verwendet, sondern auch noch hergestellt worden sein. Für das 8. Jahrh. ist das selbstverständlich; ob wir aber mit dem Friedhof am Stadtberge bis ins 9. Jahrh. hinaufgelangen, ist äußerst fraglich — selbst bei der sehr bedenklichen Annahme von *Schweitzer*, daß die Theräer bei Anlage der älteren Gräber noch keinen eigenen Stil besessen hätten. Die ältesten Stilstufen scheinen sogar bei der Hauptform, den großen Amphoren, eher zu fehlen und nur an bescheideneren Gefäßformen nachzuleben — ein Verhältnis von Form und Verzierungsweise, das *Schweitzer* allgemein nicht genug berücksichtigt. So dürfte es schwer fallen, die Benutzungsdauer des Friedhofs auf 300 und mehr Jahre auszudehnen, und vollends unmöglich ist es, die Herrschaft des theräischen geometrischen Stiles im 7. Jahrh. zu leugnen. — Im einzelnen sei nur noch Folgendes bemerkt. Das angeblich älteste Grab 14 ist kein guter Ausgangspunkt; denn es war ausgeraubt. Von seinen nach Ausweis der Standplatten zahlreichen großen Gefäßen ist kein einziges gefunden worden; auch die Scherben im Schutt können ganz oder teilweise von der durchwühlten Oberfläche stammen und sind daher von mir beiseite gelassen worden. Schlüsse e silentio verbieten sich also durchaus und die erhaltenen kleinen Gefäße gewähren keine hinreichende Grundlage. Dafür ist es sehr bezeichnend, daß man das kretische Kännchen aus der Opfergrube des Grabes 17 typologisch ins 9. Jahrh. setzen könnte; die leichenbergende jonische Amphora dieses Kindergrabes gehört aber zu den jüngsten Urnentypen des Friedhofes. Umgekehrt ist das Verhältnis in Grab 113, 5: neben einer theräischen Amphora von strengem Stil eine protokorinthische Lekythos vom jüngsten Typus, d. h. nach den Untersuchungen von *Johansen* Sikyonische Vasen schwerlich älter als Mitte 7. Jahrh., eher noch jünger. In Grab 103 lag eine späte, aber trotz ihrer Stäbe und Tupfen immer noch stilstrenge theräische Amphora auf einer Opferschicht, die neben einer jüngeren protokorinthischen Lekythos Scherben eines korinthischen Skyphos und einer jonischen Schale des im 6. Jahrh. verbreiteten Typus enthielt; das Grab gehört also frühestens der zweiten Hälfte des 7. Jahrh. an. Was endlich die übereinander errichteten Gräber 97 und 98 betrifft, so mag das obere mit seiner noch fast rein geometrischen protokorinthischen Ware der zweiten Hälfte des 8. Jahrh. angehören — obwohl auch ein späterer

Ansatz möglich ist, wenn die Gefäße älterer Hausbesitz waren. Das eingestürzte Grab darunter braucht höchstens ein paar Jahrzehnte älter gewesen zu sein; es ist zwar möglich, aber keineswegs erweislich, daß es der Mitte des 8. Jahrh. angehört oder noch etwas älter ist.

So scheint mir denn die von *Schweitzer* erstrebte Urkundlichkeit im einzelnen noch immer nicht § 54
in wesentlich höherem Maaß erreicht zu sein, als es schon durch *Poulsens* Entwicklungsreihe vom Westabhang der Akropolis zum Kerameikos der Fall war. Der feinere Aufbau einer Entwicklungsgeschichte der geometrischen Stile bleibt weitgehend hypothetisch und unsere gegenüber dem einst Vorhandenen doch unendlich dürftigen und lückenhaften Funde genügen schwerlich, um das Hin und her der stilistischen Richtungen und der gegenseitigen Einflüsse sicher zu bestimmen. Dennoch enthalten *Schweitzers* diesbezügliche Ausführungen sehr viel Wertvolles und wirklich Förderndes, wenn er sich auch z. T. in einer etwas dünnen Luft ästhetischer Abstraktion bewegt. Nur muß man Antithesen wie die vom Umlaufstil des Westens und Felderstil des Ostens vorsichtig benutzen — wozu *Schweitzer* selbst ermahnt. Er gibt denn auch eine sehr frühe Vermengung zu und wirklich allgemeingültig sind solche Kategorien niemals. So fügt sich z. B. die wichtige, von mir in Thera und dann auch unter *Kinchs* rhodischen Funden nachgewiesene altjonische geometrische Gattung recht schwer in diese Einteilung; denn selbst wenn man sie als Erbin protogeometrischer Überlieferung auffaßt. so ändert dies doch nichts an der Tatsache, daß sie keine Felderteilung kennt. Andrerseits ist der Metopenstreifen von *Schuchhardt* als alteuropäisches Gut erklärt worden (Jahrb. preuß. Kunstsamml. 1916, 155 f.); das kann trotz seines auch im Orient uralten Auftretens richtig sein, denn so einfache Formen entstehen überall von selbst (vgl. u., *Pottier*).

Diese beiläufigen Bemerkungen müssen hier genügen; denn zu monographischer Behandlung derartiger schwieriger und noch nicht hinreichend geklärter Fragen ist hier nicht der Ort. Dagegen könnte es mißdeutet werden, wenn *Dörpfelds* phantastische Ansätze der geometrischen Stile (er vermengt die geschichtlichen mit den vorgeschichtlichen und Geometrisches mit Kretisch-Mykenischem) hier nicht wenigstens erwähnt würden (vgl. § 28); denn sie haben auch in Fachkreisen schon hie und da Verwirrung gestiftet (Praktika 1911, 128 ff.; dagegen *Karo* Anz. XXVII 1912, 239, vgl. XXIV 1909, 115; XXV 1910, 162 f.; *Ure* Journ. hell. stud. XXX 1910, 346, 59)[1]). Daß hier darauf eingegangen werde, kann man jedoch so wenig verlangen, wie etwa bei Troja, daß immer wieder bewiesen werde, es sei keine Feuernekropole, sondern eine Stadt, oder bei Vitruv, er gehöre nicht dem Mittelalter, sondern der ersten Kaiserzeit an.

Endlich bedarf es eines Wortes über die geometrische Keramik Vorderasiens, die von *Pottier* Mémoires Délég. en Perse XIII (V) im Anschluß an die dem 3., wenn nicht gar noch dem 4. Jahrtausend angehörigen reichen Funde von Susa in einem meisterhaften Überblick behandelt worden ist (vgl. zumal 67 ff., 78 ff., 94 ff.). Schon dieser älteste Stil ist auffällig reich und seine Verzierungsweise verrät z. T. bereits eine bemerkenswerte Abklärung; Anfänge sind das nicht mehr, wenn auch die primitive Grundlage noch fühlbar ist. Die Überlieferung dieses geometrischen Stiles ist offenbar nie wieder ganz abgerissen und es ist kaum zuviel gesagt, daß sie bis zu den Mustern heutiger orientalischer Teppiche reicht. Ihr Verhältnis zum Kretisch-Mykenischen und Griechischen behandelt *Pottier* mit fein abwägendem Urteil. Er stellt mit Recht fest, daß von einer irgend ins Gewicht fallenden Abhängigkeit der griechischen geometrischen Stile nicht die Rede sein kann; nur diese oder jene Einzelheit, zumal der bildlichen Typik ist teils wahrscheinlich, teils gewiß entlehnt, so z. B. das schon von der mykenischen Keramik übernommene Schema der Hasenjagd. Im allgemeinen aber sind die vielfach auffälligen Berührungen auf selbständige Entstehung der gleichen Formen unter den gleichen materiellen und psychologischen Bedingungen zurückzuführen; ganz Ähnliches findet sich ja auch in Amerika. So wird man selbst eine so ausgesprochene Übereinstimmung wie die in dem Metopenstreifen mit liegendem Sanduhrornamente nicht auf einen bis nach Nordeuropa reichenden asiatischen Einfluß zurückführen; höchstens in Rhodos und vollends in Kypros kann man fragen, ob die Form dort europäisch oder asiatisch sei; da sie aber schon mykenisch ist, hat diese Frage wenig Zweck (vgl. oben, *Schuchhardt*).

Arkadischer Stil: erwähnt von *Dugas* DA V 634.

Der attische geometrische Stil

Bevor die Entwicklung des Stiles aus bescheidenen Anfängen zu höchster Entfaltung § 55
verfolgt wird, soll an einem hervorragenden Beispiel der Blütezeit gezeigt werden, Abb. 10 (Tf. 1)
was die besten Meister gewollt und gekonnt haben.

Eine mannshohe Monumentalamphora vom Friedhofe vor dem Dipylon. Die Form ist von äußerster Klarheit und Knappheit: ein eiförmiger Körper von reinstem Kurvenzug des Umrisses, nach unten verjüngt, mit einem scharf absetzenden Ringfuß (der hier etwas plump ergänzt ist, wie der Vergleich mit ganz erhaltenen Gefäßen lehrt). Etwas oberhalb der weitesten Ausbauchung sitzen starke Doppelhenkel von sehr geringer Ausladung.

[1]) Die in Anabysos mit reifen und späten Dipylonvasen zusammen gefundenen monochromen Gefäße verraten sich auf den ersten Blick als jung. Die chronologische Methode der Verfasser wird durch ihre eigenen Funde ad absurdum geführt, a. O. 98 f.: schwarzfigurige Gefäße 5. Jahrh. in alten geflickten geometrischen Pithoi, vgl. § 26; darnach wären also die sf. Vasen mindestens den geometrischen und durch deren Vermittlung womöglich den mykenischen gleichzeitig! Was über die Flickung gesagt wird, erledigt sich dadurch, daß in Pithoi bekanntlich nicht nur Flüssigkeiten, sondern auch Korn, Hülsenfrüchte u. a. m. aufbewahrt wurden.

Ein hoher Hals von zylindrischer Grundform, doch leicht nach oben ausgeschweift, ist unvermittelt aufgesetzt; er ist halb so hoch wie der Körper der Amphora. Wie dort der Fuß, so setzt hier die Mündung über einem feinen Ringe mit scharfem Knick ab.

Das ganze Gefäß ist mit ornamentalem Schmuck bedeckt. Auch die Darstellung einer Totenklage in der Henkelzone ist in Formgebung und Komposition so rein ornamental behandelt, daß die Szene und die Gestalten fast zu kristallinischen Gebilden erstarrt sind; ähnlich wirken die beiden kleinen Tierfriese am Hals, Reihungen ganz gleicher Tiere mit Füllornament. Wahl und Anordnung des Ornamentes zeugt von höchst verfeinertem tektonischem und rhythmischem Empfinden. Gegeben war der eiförmige Körper mit den breiten Doppelhenkeln und dem zylindrischen Halse. Zwischen den Henkeln ergaben sich lange Felder, die eine seitliche Umrahmung erforderten und dadurch für bildliche Darstellungen sehr geeignet waren: in sich geschlossen, konnten sie mit einem Blick übersehen werden. Überall sonst waren umlaufende Streifen am Platze: sie lassen den Blick ungehemmt um die Rundung gleiten und klären die Form durch die perspektivische Wirkung der Ornamente.

Die wagerechte Hauptteilung ist der Halsansatz. Er wird durch den einzigen breiten schwarzen Streifen, der mitten um das Gefäß läuft, betont. Es entsteht dadurch die Wirkung eines umschnürenden Reifens, der die Wölbung zusammenzieht. Daß dies beabsichtigt ist, verrät die Wiederholung an den beiden anderen Einschnürungen des Gefäßes: oben an der scharf profilierten Lippe und unten über dem Fuß, wo mehrere Reifen die abschließende Verjüngung symbolisieren. Das verlorene Schlußornament bestand wahrscheinlich aus denselben Spitzen, stehenden kleinen Gitter- oder Firnisdreiecken, die oben am Hals und oben auf der Schulter erscheinen. Letztere gehören einem kleinen System von tektonischer Bedeutung an: es entspricht ihnen eine zweite, nach unten gerichtete Reihe; zwischen beiden ist das Motiv in einer Reihe ganz kleiner Rauten, die durch sich kreuzende Zickzacklinien gebildet werden, verschmolzen wiederholt. Die obere Dreiecksreihe weist auf das Aufstreben des Halses, die untere auf die Wölbung des Körpers hin. In ähnlicher Funktion erscheinen die symmetrischen Spitzenreihen auch unter dem Bilde, dicht über der größten Ausbauchung des Gefäßes.

Als Unterteilungen und Borten für die großen Ornamentbänder dient ein elfmal wiederholtes System, das aus jener kleinen Rautenreihe zwischen je zwei bis drei starken Linien besteht.

Rhythmik und tektonische Funktion der großen Streifen sind einfach und klar. Der Hals trägt in der Mitte, doch etwas nach unten verschoben, das breiteste Ornamentband der Vase, einen Doppelmäander, dessen Höhe und senkrechter Aufbau der Vertikaltendenz des Halses entspricht. Die kleinen Mäander und die Tierfriese des Halses sind um den großen Mäander nicht symmetrisch nach dem Schema a, b, c, b, a, sondern fortlaufend angeordnet: a, b, c, a, b; denn der Hals ist nicht selbständig, sondern Teil eines Ganzen. Dazu kommt wohlerwogene Abwechslung im einzelnen. In dem etwas höheren Oberteil des Halses ist der Tierfries höher und die weidenden Tiere lassen viel hellen Grund frei: es entsteht dadurch eine neue Teilung, die dem ähnlich wirkenden bildlichen Henkelstreifen entspricht. Die Standlinie des Tierfrieses teilt den Hals unterhalb des plastischen Mündungsreifens im Verhältnis des goldenen Schnittes. Die liegenden Tiere im untersten Halsstreifen sind ein gutes Schlußmotiv und ein organisch belebter Gegensatz zu dem schwarzen Reifen an der Einschnürung.

Am Körper des Gefäßes erscheint über und unter dem Henkelstreifen je ein anderthalbfacher Mäander, im Gegensatze zu dem Doppelmäander des Halses eine unsymmetrische Form, die der Verjüngung nach beiden Seiten entspricht. Der untere Mäander greift kaum zufällig unter die größte Ausbauchung herab; seinem größeren Umfange gemäß ist er etwas höher. Die folgenden Ornamentstreifen zeigen ein deutliches Decrescendo, das die zunehmende Verjüngung ausdrückt: einfacher Mäander, steiles Mäanderband von senkrechter Wirkung, dicht gereihte stehende Lanzetten, endlich nur noch eine Punktreihe. Es folgt das Schlußmotiv: die Spitzenreihe, Reifen und vielleicht nochmals eine Spitzenreihe.

Der Henkelstreifen ist auf beiden Seiten verschieden behandelt; die eine gibt sich durch Ausdehnung und Bedeutung der Darstellung als Vorderseite zu erkennen. Das Bild wird von Ornamentstreifen umrahmt: unten einem Linienstreifen zwischen Spitzen als

kräftiger Basis, oben einem kleinen Mäander, seitlich je zwei senkrechten Mäanderstreifen. Dies ist nicht glücklich, denn der Mäander hat wagerechten Zug. Besser wären z. B. übereinanderstehende Rauten. Die Rückseite zeigt eine im wesentlichen symmetrische Felderteilung: ein breites Mittelfeld mit acht Gestalten, die jedoch nicht symmetrisch gruppiert, sondern alle nach rechts gewendet sind, zwischen zwei annähernd quadratischen Seitenfeldern, deren Rahmen aus vier kurzen Mäandern besteht; sie enthalten ein lose einbeschriebenes Radornament: konzentrische Kreise um einen Stern aus acht Lanzetten. Dies ist das einzige Beispiel rhythmischer Felderteilung an der Amphora; an anderen Gefäßen begegnet sie häufiger und in reicherer Ausbildung, bis zu siebengliedrigen symmetrischen Systemen. Die unter den Doppelhenkeln entstandenen Felderpaare sind mit den gleichen Gestalten wie die Hauptfelder gefüllt; alle Bildfelder zeigen Füllornamente in Form senkrechter Streifen aus kurzen Zickzacklinien zwischen den Gestalten; dazu kommen Sternchen jederseits der zu Dreiecksspitzen verengten Taillen.

Die Darstellung gehört zu den am strengsten stilisierten und ist nur bei vergleichender Betrachtung zahlreicher Bilder ganz verständlich. Henkelfelder und Rückseite sind nur dekorativ abgetrennte Fortsetzungen des Hauptbildes. Es herrscht reine Silhouettenmalerei ohne jede Innenzeichnung der Gestalten. Um die aufgebahrte Leiche klagen achtzehn Verwandte, die beiden letzten links durch Schwerter als Männer gekennzeichnet. Die Kline steht nicht genau in der Mitte; dennoch sind ihr jederseits sieben Gestalten zugewendet: an der kürzeren rechten Seite tritt an die Stelle des Füllornamentes eine kleinere Gestalt, die die Kline anfaßt wie die nächsten jederseits das Bahrtuch; auch diese sind aus Raumzwang etwas kleiner als die anderen. Scheinbar unter der Bahre sitzen symmetrisch vier Klagende, zwei auf Stühlen, zwei vielleicht kniend gedachte Frauen am Boden. Angesichts der Schwierigkeit, die Beine in dieser Stellung zu zeichnen, hat der Maler hier wie bei der Leiche die Bekleidung angedeutet, deren Wiedergabe der strenge Dipylonstil sonst verschmäht: seine Zeichenweise ist rein ideographisch, aber freilich nicht im Sinne primitiver Naivität, sondern in sehr bewußter dekorativer Stilisierung. Zugrunde liegt allerdings der primitive Grundsatz, nicht die Erscheinung wiederzugeben, sondern die Gestalten aus einzelnen Erinnerungsbildern der Teile in ihrer wirksamsten Ansicht und in vereinfachter Form zusammenzusetzen. Diese Vereinfachung wird hier und in der Kleinplastik in doppeltem Sinne geübt. Einerseits kristallisieren sich die Formen zu ganz abstrakten mathematischen Gebilden wie die Oberkörper der mit beiden Händen an den Kopf greifenden Klagenden: die untere Hälfte eines auf der Spitze stehenden Dreieckes wird mit Farbe gedeckt, in die obere eine Andeutung des Kopfes und bisweilen auch etwas Füllornament hineingesetzt. Andererseits verraten die Beine ein klares Verständnis für den Organismus. So pflegen bei Bronzepferdchen zwar Leib und Kopf aus dünnen Walzen zu bestehen, an dem gebogenen Hals und den Beinen mit ihren Gelenken wird jedoch das Wesentliche der Form zwar vereinfacht und übertrieben, aber organisch klar erfaßt. Diese Übertragung der einfachen Formen und der deutlichen Teilungen aus der Tektonik und Dekoration auf die bildliche Darstellung war von großer Bedeutung für die Zukunft der griechischen Kunst; es bedurfte jedoch einer langen Entwicklung, ehe die übertreibende Manier, die laute Sprache des Archaismus, der sich nur in extremen Gegensätzen auszudrücken wußte, überwunden war: die Riesenschenkel mit den feinen Gelenken, die Wespentaille und die mächtigen Schultern hielten sich in der bildenden Kunst noch länger als der bauchige, flachgedrückte Echinos über dem stark verjüngten und oben eingeschnürten Schafte der dorischen Säule.

§ 56 Vgl. Abb. 14 f. Abb. 15

Abstrakte Nacktheit und Geschlechtslosigkeit findet sich vielfach in der Kunst der Primitiven und der Kinder: wie von der Einzelform, so wird auch vom ganzen Menschen nur das Wesentliche, Begriffbestimmende gegeben, dieses aber soll vollständig und nicht durch Zutaten verhüllt sein. So stehen Fahrende scheinbar auf dem Rande des Wagenkorbes, so zeigen Ruderer vielfach kleine Beinchen über dem Bordrand, so schwebt über einer nackten Leiche — die natürlich auch wie eine umgelegte stehende Gestalt auf der hohen Kante zu liegen scheint — das Bahrtuch ganz frei in der Luft oder es ist fein säuberlich um die Gestalt herum ausgeschnitten; in beiden Fällen erscheint es in Aufsicht, als ob es senkrecht herabhinge. Natürlich trug der Tote noch ein eigenes Gewand, und

Abb. 10 dies ist denn auch bisweilen dargestellt, obwohl die Decke darüber schwebt: so bezeichnenderweise bei unserer Gestalt, an der sogar die Haare angedeutet sind, und zu welcher die
Abb. 15 beiden bekleideten Frauen gehören. Auch bei den langgewandeten Wagenlenkern wechseln Nacktheit und Bekleidung. Gegen Ende des Stiles mehren sich hier wie bei den zahlreichen Schiffs- und Wagenbildern die Zugeständnisse an die Wirklichkeit: das Bahrtuch bedeckt die Leiche in ganz natürlicher Weise und das lange Frauengewand wird sogar gemustert: ein Eindringen der nur bei Vögeln bewahrten alten Umrißzeichnung in die reine Silhouettenmalerei, das damals auch sonst bei Rümpfen und Schilden gelegentlich zu bemerken ist. Auch das Auge wird jetzt bisweilen ausgespart, einmal auch geritzt: ein Vorläufer der schwarzfigurigen Technik, deren weiße und rote Deckfarbe hier ebenfalls zuerst auftritt. Schon vorher beginnt die Angabe der Geschlechtskennzeichen. Die abstrakte Nacktheit hat im Dipylonstil ihren klassischen Ausdruck gefunden; sie verschwindet aber nicht mit ihm, sondern ist eine Wurzel der späteren idealen Nacktheit in der griechischen Kunst.

§ 57 Daß an die Stelle jeglicher Perspektive die Grundsätze der wirksamsten Ansicht und der vollständigsten Darstellung in der Fläche treten, geht schon aus dem Gesagten hervor. Auch in diesem abstrakten Stil haben die Grundsätze jedoch ihre Grenzen; die
Abb. 15 Ruderer beider Bordseiten können zwar senkrecht übereinander gestaffelt werden, so daß der Schein eines Zweideckers mit minimaler Bordwand entsteht; die beiden Räder des Streitwagens werden wie Ornamente unter dem frei darüber schwebenden Korb ohne Achse nebeneinander gemalt, so daß man an einen vierräderigen Wagen denkt; aber die zwei oder drei Pferde werden doch nicht voreinander gestellt, sondern nur zu einem mehrfach verwachsenen Doppel- oder Drillingswesen leicht gestaffelt; die Brust der etwas kleineren vorgeschobenen Pferde erscheint dabei in Vorderansicht. Die Annäherung an die wirkliche Erscheinung vollzieht sich dann unter Aufgabe der Vollständigkeit nach dem Grundsatze der wirk-
Abb. 15 unten samsten Ansicht: die Wagen werden scheinbar einräderig und einspännig, die Schiffe zeigen nur eine Reihe Ruderer. Diese Lösung ist bei Klinen und Stühlen alt; Klinen erhalten gerade erst im späteren Stil vier Beine. Von Folgerichtigkeit ist natürlich keine Rede. Es kommen wohl Schiffe vor, die im wesentlichen erscheinungsgemäß die Oberkörper einer Reihe von Ruderern über dem Bordrande zeigen, aber auch solche, die trotz Angabe eines hohen Bordrandes mit Ruderpforten, in welchen nur die Arme der Ruderer erscheinen, die andere Reihe hochgestaffelt geben: nur Arme statt der vielen Männer — das war dem Maler doch zu kümmerlich.

Die unbedingte Flächenhaftigkeit des Stiles verbindet sich mit der dekorativen Funktion der Bilder zu der Forderung vollkommener Flächenfüllung: Gestalten wie Ornamente dienen gleichermaßen dem horror vacui, der auch da, wo Füllornamente einmal fehlen, durch die Gestalten allein befriedigt wird — von einzelnen Tieren, die Kopf und Hals gewaltsam zurückwenden, bis zu ganzen Szenen. Kleine Tiere, besonders Vögel, gelten durchaus als Füllornamente; doch pflegen die Attiker nicht gerade Fische zwischen Pferde oder Krieger zu mengen, sondern sie neben Schiffen schwimmen oder von Wasservögeln halten zu lassen. Vereinzelt dienen auch Gegenstände, wie so oft in der späteren Vasenmalerei, als Füllung. Für die Szenen selbst folgt aus dieser Sachlage völlige Gleichgültigkeit gegenüber den Größenverhältnissen der Gestalten, die sich vielmehr durchaus nach der verfügbaren Fläche richten, einander auch ohne weiteres auf den Köpfen stehen. Die sogenannte Isokephalie der klassischen dekorativen Kunst ist nur eine mildere Erscheinungsform dieses alten Grundsatzes.

Die Komposition erfüllt oft fast restlos die Forderungen dekorativer Symmetrie oder Reihung, so bei unserer Totenklage oder bei dem Krater mit der Ekphora und dem Wagenzuge. Die Ekphora ist geradezu sinnwidrig symmetrisch komponiert, denn es liegt hier sicher dekorative Absicht, nicht pseudoperspektivische Auseinanderklappung zweier Zugreihen vor. Am bewegtesten sind die Bilder von Kämpfen, Landungsschlachten, Seegefechten, doch auch dort spielen dekorative Rücksichten mehr oder minder stark mit; die Schranken werden nur durchbrochen, nicht niedergerissen.

Zu voller Wirkung gelangt der geometrische Stil nur bei sorgfältigster Technik des Töpfers und Malers. Flüchtig gedrehte und bemalte, fleckige und stumpfe Gefäße sind in der Blütezeit verhältnismäßig selten und fallen schon gegenüber dem guten Durchschnitte

stark ab. Erst in der Spätzeit suchte man in der Buntheit ein neues Reizmittel: Gestalten und Ornamente wurden durch Zutaten von weißer, selten auch von roter und gelber Farbe belebt. Die besten großen Gefäße, wie unsere Grabamphora, sind Meisterwerke der Technik und würdige Wahrzeichen auch eines vornehmen Grabes. Dichter hellbrauner Ton mit mattglänzender Oberfläche, sehr hart gebrannt und nur mit wenigen Steinchen darin, leuchtender dunkelbrauner, seltener rotbraun gebrannter Firnis herrschen vor. Die Zeichnung ist von der ganzen Genauigkeit, die sich mit Zirkel und Lineal erreichen läßt.

Das Ideal des Stiles ist ganz abstrakte reine Form. Bildliche Darstellungen können dieser durch keine Stilisierung völlig unterworfen werden. Grundsätzlich sind also die besten von den rein ornamental verzierten Gefäßen unserer Amphora vorzuziehen; an Reichtum der ornamentalen Rhythmik und an Feinheit des tektonischen Empfindens ist sie jedoch die bedeutendste Vertreterin des Dipylonstiles. Abb. 12

Literatur. Einzelheiten. Absolute und geschichtliche Wertung des geometrischen Stiles. § 58 Der hohen Bedeutung des entwickelten geometrischen Stiles als Kunstleistung und als erster Offenbarung der griechischen Idealkunst sind bis vor kurzem nur wenige Gelehrte so gerecht geworden wie z. B. *Brunn* Griech. Kunstgesch. I 55 ff., 62 ff. (nur in Unwesentlichem veraltet); *Studniczka* Ath. Mitt. XII 1887, 24 oder *Furtwängler* Halbmonatshefte der Deutschen Rundschau 1908 Nr. 10, 277 ff. Vielfach zeigt sich die Betrachtung ganz im Banne der vorherrschenden Kunstrichtung des späteren 19. Jahrh., des Naturalismus. So erklärt selbst ein Kunstgelehrter ersten Ranges wie *Riegl* (Stilfragen 153), der geometrische Stil sei „nichts als ein Rückschritt" gegenüber dem mykenischen, in welchem viel mehr schöpferische Keime des Griechentumes lägen (nur wenig gemildert Jahresh. IX 1906, 18). Wenn der Verfasser der Spätrömischen Kunstindustrie so urteilt, begreift man eher, daß auch *Böhlau*, dem wir die Grundlagen der geschichtlichen Kenntnis der frühgriechischen Stile verdanken, hier eine „nur halb verständliche pathologische Erscheinung" sieht (Aus jon. und ital. Nekropolen 165). Ein bedeutender Schriftgelehrter erklärt gar allen Stil in der Kunst als Rest archaischer Befangenheit — darnach wäre also das Wachsfigurenkabinett das Endziel (als ob die Kunst der kimonischen Zeit nicht realistischer wäre als die der perikleischen). Desto höher ist die Objektivität eines Künstlers einzuschätzen, der hier die „beauté pure" erkennt (*Milliet* Ét. sur les prem. périodes de la cér. gr., Paris 1891, 34). Neuerdings verbreitet sich das Verständnis; vgl. z. B. *Ahrem* D. Weib in d. antiken Kunst 41 ff. Zur Rhythmik der Felderteilung *Laum* N. Jahrb. XXIX 1912, 626 ff. Tf. 2.

Ideographische Zeichenweise *Löwy* Naturwiedergabe in d. ält. griech. Kunst. Vgl. *Bulle* Berl. phil. Wochenschr. XX 1900, 1038 ff.

Das eigentümliche Formgefühl der bildlichen Darstellungen des geometrischen Stiles kann man unmöglich mechanisch erklären, wie *Pottier* Rev. ét. gr. XI 1898, 370, der in der Silhouettenmalerei überhaupt und in den langgestreckten Proportionen im besonderen Nachahmung von Schattenbildern findet. Die Plastik zeigt ja doch die gleichen Erscheinungen und diese leben erstaunlich lange nach, nicht nur in Gestalten wie dem Apollon *Perrot* VIII 169, vgl. Bull. hell. X 1886 Tf. 8, sondern unverkennbar selbst noch in der Statuette des Hybristas, *Perrot* VIII 471. Die besten Bronzepferdchen, wie *Furtwängler* Heiligt. d. Aphaia Tf. 113 oder Olympia, Die Ergebnisse IV Tf. 13 f. zeigen auch, daß es nicht nur auf die Schlankheit, sondern auf unvermittelte Gegensätze ankommt. Ein Stier wie Ath. Mitt. XXVIII 1903 Tf. 3 (Abb. 14) zeigt einen gewaltigen Kopf und Leib auf zierlichen Beinchen: also manierierte Übertreibung des Charakteristischen, beim Stiere fast umgekehrt wie bei den Pferden. Beim späteren Dipylonstile kann man auf ganz verschiedenen Gebieten eine große Reizbarkeit des Kontrastempfindens feststellen; eine Kurve kann sich neben einer Graden gar nicht rasch genug krümmen, die Grade gar nicht lang genug sein; man vergleiche die Hinterbeine der Pferde bei den Leichenzügen mit dem Umrisse der tiefen Dipylonschüsseln: ein verschwindend kleiner Bauch und darüber ein riesiger grader Rand (z. B. *Perrot* VII 169). So sind die Schilde der Krieger oben und unten ganz Rand, in der Mitte ganz Einschnürung. Solche Dinge erklären sich weder aus Beobachtung an Schatten noch durch Nachleben der mykenischen Schlankheit, woran *Pottier* ebenfalls denkt, vgl. besonders Le problème de l'art dorien (Ann. du musée Guimet XXIX 1908, 123 ff.). Mit der Antithese von Schlankheit und Massigkeit läßt sich die archaische Kunst nicht aufteilen, die Fäden kreuzen sich und auf den Geist kommt es an, nicht auf den Stoff. Ein behäbiger Jonier und ein dorischer Athlet sind beide massig und doch Gegensätze; es gibt auch sehr schlanke jonische Gestalten und die jonische Architektur ist leicht, die dorische schwer — obwohl beide aus der gleichen Bauweise mit Holz, Lehm und Bruchstein stammen. Geistig sind die Jonier, nicht die Hellenen des Mutterlandes, die Erben der mykenischen Kultur. Abb. 14

Nacktheit. Daß hier nicht künstlerische, sondern wirkliche sakrale Nacktheit vorliege, haben Religionsforscher stets geglaubt und ist von *Walter Müller* Nacktheit und Entblößung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst, Leipzig 1906, in großem Zusammenhange behauptet worden. Diese Annahme wird mit Recht allgemein abgelehnt, mit guten Gründen besonders von *Poulsen* Jahrb. XXI 1906, 177 ff. und von *Curtius* Lit. Zentralbl. 1907, 66 ff. (vgl. auch *Buschor* Beitr. z. Gesch. der griech. Textilkunst, Diss. München 1912, 22, 24), kurz von *Furtwängler* a. O., doch hält *Studniczka* sie aufrecht: Jahrb. XXVI 1911, 169 f. 4. Wenn er auf weißen Lekythen der perikleischen Zeit nackte Mädchen am Grab erkennt, so dürfte eine Täuschung vorliegen. Bei dieser vergänglichen Sepulkralware sind die Farbflächen der Gewänder so oft bis auf geringe Spuren verschwunden, § 59

während die kräftigeren Linien des vorher nackt gezeichneten Körpers sich gehalten haben, daß auch völliges Verschwinden nicht wunderbar ist (so *Buschor* Griechische Vasenmalerei² 198). Die Zeugnisse sind also nicht einwandfrei und die Beweislast fällt denen zu, die im klassischen Athen nackte Bürgermädchen mit Jünglingen zusammen auf den Friedhöfen an der Landstraße erscheinen lassen. Das Schweigen des Aristophanes bei passenden Gelegenheiten spricht nicht gerade dafür. Alte Hexen mögen immerhin mit nackten Mädchen nächtlichen Grabeszauber getrieben haben; aber darum handelt es sich nicht. Der Maler von Abb. 10 hat die Leiche in einem anderen, vielleicht etwas früheren Bilde nackt und ohne Haare gemalt: *Perrot* VII 173. Gewandmuster: meistens nur am Unterkörper — weswegen jedoch der Oberkörper nicht etwa nackt zu denken ist — vereinzelt aber auch oben: *Graef* D. ant. Vasen v. d. Akropolis Tf. 10, 306 (vgl. Amer. Journ. Arch. XIX 1915 Tf. 18; gegitterte Schilde Tf. 17, 23). Ähnlich steht es mit der Angabe der Haare, die meist fehlen, bisweilen angedeutet werden, wie auf unsrer Amphora, schließlich deutlich als die langen Flechten der damaligen
Abb. 15 Mode gekennzeichnet werden (z. B. *Graef* a. O. und Tf. 9, 282; Abb. 15; vgl. *Poulsen* D. Orient u. die frühgriech. Kunst 178). Wagenlenker: nackt Ann. d. Inst. 1872 Tf. I; bekleidet Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 8 (Abb. 15). Geritztes Auge *Pernice* Ath. Mitt. XVII 1892, 298, 6.

Perspektive. *Pernice* Athen. Mitt. XVII 1892, 285 ff., entscheidend verbessert Jahrb. XV 1900, 92 ff. (zitiert, aber aufs naivste ignoriert von *Torr* DA IV 26); *Delbrück* Beiträge z. Kenntnis der Linienperspektive in d. griech. Kunst, Bonn 1899, 18 ff., dazu *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 174, 3 (D. griech. Malerei 14, 3); vgl. Amer. Journ. Arch. XIX 1915 Tf. 17; anders Tf. 21 (keine „Baldachinstützen"). *Poulsen* Dipylongräber und Dipylonvasen 126 erkennt mit Unrecht Querbänke in einer Schraffierung wie Ath. Mitt. XVII 1892, 298, wo sogar ornamentale Rautenreihen an der Bordwand vorkommen; was er für hochgeklappte Ruder (Riemen) hält, sind die auch sonst an Bug und Heck häufigen schweren Stangen (Lanzen); deshalb rudert auch der einzelne sitzende Mann schwerlich (*Perrot* 179). *Kurt Müller* D. Leichenwagen Alexanders d. Gr., Leipzig 1905, 11 ff. *Von Mercklin* Der Rennwagen in Griechenland, Leipzig 1909, 50 ff., vgl. Amer. Journ. Arch. XX 1916, 397 ff. Das von ihm 53 besprochene Ineinanderzeichnen zweier Wagenräder hat mit wirklicher Perspektive nichts zu tun; Schilde werden genau so gezeichnet (z. B. *Perrot* 174, 226).

Flächenfüllung. Grundsätzliches *Cornelius* Elementargesetze der bild. Kunst 146 ff. (Füllornament 151 f.). Beispiele der Lösung bei einzelnen Tieren *Perrot* 181; Szene 173. Gegenstände, wie an der Wand hängend, als Füllornamente *Graef* D. ant. Vasen v. d. Akropolis Tf. 10, 295 (Schwerter); *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Tf. 3, 774 (Doppelbeile, vgl. Jahrb. XIV 1899, 212, 91). Auch das reine Füllornament kann gegenständlichen Wert gewinnen, so das wagrechte Zickzack neben Schiffen zumal in Verbindung mit Fischen: man empfindet es als Wasser wie auf spätrömischen Mosaiken (Mythol. Lexikon III 2898).

Dekorative Komposition. *Winter* Anz. XIII 1898, 176 betont zu einseitig das gegenständliche Interesse der helladischen Kunst gegenüber dem formalen der jonischen. Daran ist viel Wahres, aber auch diese Antithese faßt nicht die Fülle des wirklichen Geschehens. Die Dipylonvasen — an denen *Winter* merkwürdigerweise keine Symmetrie findet — könnten darnach großenteils jonisch, die Busirishydria und andere altjonische Vasen attisch sein (Abb. 10, 152 ff.).

Technik. Der Dipylonton ist hellbraun, doch kann er im Bruch auch rötlich sein; er ist durchaus nicht, wie gewöhnlich gesagt wird, ganz frei von den im böotischen Ton so häufigen Kalksteinchen. Ebensowenig ist er völlig glimmerlos, doch enthält er selten soviel wie z. B. die große Amphora Athen 804. Ob sein milder Glanz auf Glättung oder auf Verwendung einer sehr feinen Lasur beruht, ist noch zu prüfen; der Glanz ist ziemlich vergänglich, besonders Säuren gegenüber. Weiße Zutaten sind in der Spätzeit häufig, rote und gelbe vereinzelt. Vgl. *Furtwängler* Anz. VII 1892, 100; *Pernice* Ath. Mitt. XVII 1892, 215, 2; *Kuruniotis* Ἐφ. 1903, 14, 22; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 9, 283, Tf. 11, 303.

Ideal des Stiles. In den rein ornamentalen Gefäßen seines sogenannten strengen Stiles sieht *Poulsen* a. O. 111 die eigentliche Blüte.

§ 60 Die Entwicklung des attischen geometrischen Stiles ist in den Grundzügen klar, da sich in einer Anzahl von Gräbern am Westabhange der Akropolis ein zuverlässiger Ausgangspunkt gefunden hat. Gräber an der Akropolis haben an sich den Anspruch für älter zu gelten als der Friedhof draußen vor dem Dipylon, im äußeren Kerameikos; und ihr Inhalt beweist ihr Alter: neben Bronzewaffen erscheinen erst ganz vereinzelt die später vorherrschenden eisernen. Dem entspricht nicht nur die Ärmlichkeit der Gräber, die soziale Gründe haben könnte, sondern vor allem der Stil der Tongefäße: es sind die bescheidenen Anfänge der späteren glänzenden Entwicklung und der Zusammenhang mit dem protogeometrischen Stil ist noch sehr eng. Dies gilt auch für die altertümlichsten Fundstücke aus dem viel umstrittenen und in seiner entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung vielfach überschätzten Friedhofe von Eleusis. Grabarchitektur, Bräuche und großenteils auch der Stil der Funde sind dort zwar von älterem Typus als vor dem Dipylon, und in der tiefsten Schicht scheinen wirklich alte Gräber vorzuliegen; im ganzen haben wir es jedoch zweifellos nur mit provinziellem Archaismus zu tun. Auch dieser hat seinen Wert für das Verständnis der Entwicklung, ist aber natürlich kein vollgültiger Ersatz für wirkliches Alter. Das indivi-

duelle Bild der zwischen den Funden von der Akropolis und im Kerameikos notwendig anzunehmenden Zwischenstufe gewinnen wir in Eleusis nicht; nur in ihren allgemeinsten Umrissen wird man sie sich darnach vorstellen dürfen.

Die Funde vom Dipylon und andere gleichartige endlich lassen wiederum drei Entwicklungsstufen erkennen, die natürlich nicht streng geschieden, sondern durch teilweises Nachleben des Älteren verbunden sind; man kann sie den strengen, den reichen und den späten Stil nennen. Der erste enthält wenig Bildliches; er stellt die Blüte der reinen Ornamentik dar. Der zweite fügt streng stilisierte Szenen ein. Der dritte zeigt die zur Auflösung führende Erschöpfung, die auch in der bildlichen Schilderei keine neue Kraft fand.

Die Akropolisgefäße sind in Technik, Formen und Ornamentik gleich einfach, verraten aber dennoch deutlich ihre geschichtlichen Beziehungen. Protogeometrisch, zum Teil genau wie die Übergangsfunde von Salamis, sind mehrere Kannen mit Streifen und Schulterfeld, das Halbkreise über dem Sanduhrornament — stets mit dem Zirkel geschlagen — und Dreiecke enthält. An vorgeschichtliche Primitivität erinnert die einseitige Verzierung von Abb. 5
Näpfen mit Brustwarzen. Andrerseits treten nicht nur verbreitete Formen, wie gestreifte Amphoren, sondern auch schon typische Dipylonformen auf, vor allem die ausgebauchte flache runde Büchse, einmal bereits mit figürlichem Deckelknauf (einem Stierkopf), und die bauchige Kanne mit hohem Hals. Auch der ärmliche Ornamentschatz enthält schon die spätere Hauptform, den Mäander, und die Reihe kleiner gefirnißter Dreiecke, die im Dipylonstil so oft über dem Fuß der Gefäße stehen, daß sie gewiß den gleichen Anteil wie der orientalische Blattkelch an der Entstehung der tektonisch wirkungsvollen Fußstrahlen der späteren griechischen Keramik haben. Ferner sind beide Arten der Dipylonsyntax vorgebildet: vollständige Bedeckung mit Ornamenten (bei den Büchsen) und Aussparung von Feldern in großen Firnisflächen, die nur durch einzelne Streifengruppen gegliedert werden („Schwarzdipylon"). Ein schüchterner Ansatz zu vegetabilischem Ornament endlich sind kleine Punktrosetten, die auch in anderen geometrischen Stilen vorkommen und vielfach durch Punktstengel als Blumen gekennzeichnet werden. Trotz ihrer Einfachheit und ihres Fehlens im protogeometrischen Stile sind sie doch wohl weder spontan entstanden noch orientalisch, sondern aus dem spätmykenischen Stil ererbt.

Akropolisgräber. Vgl. § 51. Da statt jeden Berichtes nur kurze Notizen vorliegen (besonders Berl. phil. Woch. XVIII 1898, 317), ist grundlegend *Poulsen* Die Dipylongräber u. d. Dipylonvasen, Leipzig 1905, 16, 20, 39, 79 ff., der zum erstenmal die Entwicklung des attischen geometrischen Stiles verfolgt. Vgl. *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 50 ff., der 59 ein Beispiel und 51 f. Tf. 1 etwas Abb. 5
jüngere Gefäße abbildet. Zur Lage: *Iudeich* Topographie v. Athen 356, dagegen *Furtwängler* D. Heiligtum d. Aphaia 477, 7. — Technik: Ton und Firnis sind noch weniger leuchtkräftig als später, der Firnis wird in großen Flächen leicht schmierig. — Beispiele *Poulsen* Dipylongravene og Dipylonvaserne, Kopenhagen 1904 Tf. 1 f.; in der deutschen Bearbeitung ist auf Tf. 2 eine gleichartige Kanne unbekannten Fundortes eingesetzt; Abb. 5. Gleichartige Büchsen *Schweitzer* Tf. 1, 4; aus Eleusis *Skias* Ἐφ. 1898 Tf. 4, 6. — Mäander: wie der griechische Mäander entstanden ist, wird nie im einzelnen bekannt werden. Die Form ist vielerorts spontan entstanden, so auch bei den alten Amerikanern, und es führen verschiedene Wege zu ihr. Die Kreter haben sie wohl von den Ägyptern entlehnt, aber wenig benutzt (Knopfsiegel, Wandmuster, Dolch); ihnen war die freie Spirale lieber. Die wilden Mäanderschößlinge der thessalischen Steinzeit dürften von europäischer Abstammung sein. Angesichts dessen wird man kaum mit *Poulsen* 83 f. autochthone Entstehung des attischen Mäanders aus gegenständigen Haken, zwischen welchen der Hintergrund einen linksläufigen Mäander bildet, annehmen dürfen. Der einfache Mäander läuft auch anderwärts vielfach nach links und ist doch schwerlich überall attisches Lehngut; man müßte den Vorgang schon in eine andere Technik verlegen, um eine gemeinsame Quelle zu erhalten. Das gleiche gilt für den Steilmäander (einfaches Mäanderband, der Grund gegenständiger Balken). Das alte Schlagwort, der Mäander sei die eckig stilisierte mykenische Spirale, ist angesichts des Nebeneinander beider Formen bei den alten Thessalern geschichtlich unhaltbar — unbeschadet hybrider Formen wie *Dragendorff* Thera II 158. — Kleine Dreiecksreihen: *Poulsen* 82 leitet dies einfache Bortenmotiv schwerlich mit Recht von einer selten spitz gebildeten und nur an kleinen Gefäßen üblichen mykenischen Form ab. Vgl. *Schweitzer* a. O. I 67. — Kleine Ornamentfelder: die protogeometrische Bedeckung großer Flächen mit Firnis kann mykenisches Erbe sein (Hals der Kratere u. ä.), braucht also nicht auf Angleichung an die monochrome Keramik zu beruhen (*Poulsen* 80; *Schweitzer* I 79 f.). — Die Punktrosetten können sich auch außerhalb der Keramik erhalten haben; sie sind z. B. auf assyrischen Reliefs bei Gewändern häufig. Orientalischer Einfluß in der Dipylonkultur, dem gegenüber sich jedoch gerade die Keramik ablehnend verhält: *Poulsen* D. Orient und d. frühgriech. Kunst, Leipzig 1912, 113.

Die eleusinischen Funde, deren altertümlicher Hauptbestand hier mit dem obigen Vor- § 61
behalte kurz betrachtet wird, zeigen eine erhebliche Bereicherung der Formen und der

Ornamentik; ganz neu sind bildliche Darstellungen. Zu den bisherigen Kannentypen tritt ein neuer mit weitem Hals; er ist im Gegensatze zu anderen ganz mit Ornamenten bedeckt: ein Zusammenhang zwischen Form und Verzierungsweise, der bei den eleusinischen Gefässen durchaus typisch ist und in der ganzen Geschichte der griechischen Keramik eine Rolle spielt. Das Schwarzdipylon herrscht in Eleusis nicht mehr vor: ein Zurückgehen der protogeometrischen Art. Dagegen stehen die eleusinischen Hydrien den protogeometrischen noch sehr nahe und auch unter den Amphoren findet sich Ähnliches; von jüngerem Typus sind einfach geschmackvolle Schwarzdipylonamphoren in zwei Spielarten. Ferner neu sind napfartige Kratere mit Doppelhenkeln und Kantharoi mit hohen Bandhenkeln — dies eine protogeometrische Form, die wohl nur zufällig unter den Akropolisfunden fehlt.

Die Ornamentik zeigt bemerkenswerte Übergangserscheinungen im gegenseitigen Verhältnis der Felder. Während bei den Akropolisgefäßen einseitige Verzierung symmetrischer Seiten vorkam, wird in Eleusis gern eine Seite als Rückseite bescheidner verziert. Das geschieht im eigentlichen Dipylonstile nur bei den grossen Monumentalgefäßen; in anderen Stilen, wie dem theräischen, ist es allgemeiner üblich. Das Streben nach Bereicherung führt zu wunderlichen Anhängseln größerer Felder. Im einzelnen fällt das Nachleben der protogeometrischen Hauptornamente auf; andrerseits tritt der Mäander stark hervor; er ist meist breit und schraffiert. Neben ihm steht das internationale Hakenkreuz. Als Ersatz der Spirale dienen tangierte Kreise mit Mittelpunkt – eine Form, die schon in der alten monochromen Keramik neben Spiralen vorkommt, ebenso an mykenischen Elfenbeinarbeiten. Unleugbar mykenisch, wenn auch kaum durch die Keramik vermittelt, sind das Vierblatt, der Blattstern und die Reihen aus Lanzettblättern, dem einzigen vegetabilischen Hauptornament des Dipylonstiles. Die bisweilen als Schlange gebildete Wellenlinie leitet über zu den bildlichen Darstellungen, Tieren und Menschen mit etwas Füllornament, in streng ornamentaler Komposition selbst bei Szenen — von den Vögeln, die einen Fisch fressen, bis zu Kämpfen und Landungsschlachten. Zu den genannten Tieren kommen weidende Rehe und Böcke, also eine rein europäische Fauna. Die Zeichnung ist meist unbeholfen, die Stilisierung nicht scharf ausgeprägt: *Poulsen* sagt daher nicht mit Unrecht, daß dies im Grunde noch eine Bauernkeramik sei. Nur drückt sich darin im ganzen mehr die ländliche Rückständigkeit von Eleusis als wirklich hohes Alter aus.

Eleusinischer Friedhof. Von den Funden ist nur eine allzu knappe Auswahl veröffentlicht: *Skias* Ἐφ. 1898, 76 ff. Tf. 2 ff.; 1912, 31 ff. Vgl. *Poulsen* D. Dipylongräber u. d. Dipylonvasen 85 ff.; *Schweitzer* a. O. 64 ff. (vgl. 59 ff., 82); Untersuch. I, Diss. Heidelb. 1918, 71 ff.; *Johansen* Sikyoniske Vaser, Diss. Kopenhagen 1918, 49 ff., wo die ältere Literatur. *Johansen* hat die genaue Untersuchung in Eleusis selbst geführt, die ich Gött. gel. Anz. 1907, 695 f. als notwendig zum Entscheide der Frage: wirkliches Alter oder provinzieller Archaismus, bezeichnet habe. Er führt gute Gründe für das letztere an, gibt jedoch die Möglichkeit des Vorkommens wirklich alter Gefäße in den ältesten Gräbern zu. Dazu kommt nun noch eine wichtige ägyptologische Auskunft, die ich *Kurt Sethe* und *Heinrich Schäfer* verdanke. In dem sogenannten Isisgrabe der untersten Schicht sind ägyptische Skarabäen gefunden, die nach *v. Bissing* Festrede Akad. München 1912, 67 „einen Königsnamen etwa der Zeit um 750" tragen sollen. Dies ist jedoch ein Irrtum; es handelt sich gar nicht um einen Namen, sondern nur um eine durch einen König der 18. Dynastie üblich gewordene Zeichenverbindung, die sich noch in der Kaiserzeit findet, und die Skarabäen selbst sind in die Spätzeit des neuen Reiches, etwa 1200 – 900 zu setzen. Damit gewinnen wir einen viel höheren terminus post quem, der im Vereine mit dem Stil der altertümlichsten Gefäße dafür spricht, daß wenigstens die ältesten Gräber wirklich alt sind. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß durch die Ausgrabungen eine gleichmäßige Entwicklung nachgewiesen sein müsse; die untersten Gräber liegen ja auch unvermittelt über einer mykenischen, und zwar nicht spätmykenischen, sondern erheblich älteren Schicht. Die Masse der Gräber kann bedeutend jünger sein. Darüber bestimmt zu urteilen erlaubt der sehr verwickelte Ausgrabungsbefund nicht ohne weiteres. Die Schichtenhöhe gibt nur da ein untrügliches Zeichen für die Abfolge, wo die Gräber tatsächlich übereinander liegen. Am wenigsten ist aus der Tiefenlage der Gefäßgräber zu folgern: der Schacht für eine solche Urne konnte leicht tiefer werden als ein mannsgroßes Grab (*Schweitzer* 60). Deshalb darf man nicht allzuviel aus der Tatsache folgern, daß in allen drei Hauptschichten einzelne frühattische und protokorinthische Gefäße gefunden sind (Ἐφ. 1898 Tf. 3, 1 f., unterste und mittlere Schicht; 1912, 33, oberste Schicht; die Scherben 5 sind mit rotfigurigen zusammen im Schutte gefunden). Den Attizismus der Urnen stellt *Johansen* mit Recht fest; die kleinen protokorinthischen Gefäße und ihre attischen Nachahmungen sind erst in der obersten Schicht häufig. Daß die frühattische Ware so spärlich ist, braucht nicht zu verwundern: sie stammt vermutlich aus fortgeschrittenen athenischen Werkstätten. Die offenbare Rückständigkeit der Eleusinier gestattet auch nicht, mit *Johansen* 50 aus der Gleichartigkeit der Grabausstattung in allen Schichten zu schließen, daß der Friedhof nur kurze Zeit benutzt worden sei: provinzielle Bräuche sind dauer-

haft. In sepulkraler Hinsicht läßt sich der Friedhof von Eleusis sogar leicht an den protogeometrischen von Salamis aus dem Ende des 2. Jahrtausends anknüpfen. — Beispiele. Kannen Ἐφ. 1898 Tf. 4, 1 (vgl. die jüngeren Becher Tf. 4, 8, 9), Tf. 4, 2, Tf. 5, 2, Tf. 3, 10, Tf. 2, 10. Hydrien sind nicht abgebildet, vgl. dafür *Wide* Jahrb. XV 1900, 50, 105 (Tf. 2, 16 ist nach *Skias* 104 f. ein Amphoriskos, nicht eine Hydriske, wie *Schweitzer* 65 fragend vermutet; vgl. *Bulanda* Wiss. Mitt. aus Bosnien XII 1912, 264 f.). Amphoren Ἐφ. 1898 Tf. 3, 4 (altertümlich; vgl. *Graef* Vasen v. d. Akrop. Tf. 9, 273) Tf. 3, 5, 7, 8 (Schwarzdipylon). Krater 100: jüngeres Beispiel, ebenso der Kantharos 92. Pyxis Tf. 4, 6. Besondere Formen 107, 111 f. Tf. 4, 3 (vgl. *Schweitzer* Tf. 1, 5); Tf. 2, 17; 1912, 35, 3. Tönerne Totenschuhe, vielleicht als Gefäße benutzt, mit Zickzackstreifen am Schaft 1898, 104, 1 Tf. 4, 4; 1912, 36. Ornamentierter Granatapfel 1898 Tf. 2, 5. Obige Abbildungen enthalten die Belege für die Ornamentik. Bildliches 1898 Tf. 5 (auch 3, eine an der Oberfläche gefundene Scherbe, ist nach *Johansen* 51, 1 attisch, nicht protokorinthisch). Gefäße von eleusinischem Typus sind auch ausgeführt worden, z. B. nach Thera, Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 24, 1, 2 (mit eckigem laufendem Hund), 5.

§ 62 Die Fülle der reifen und späten Dipylongefäße kann hier nur auf Grund der oben gegebenen Einteilung kurz charakterisiert werden; für die künstlerische Würdigung muß die obige Analyse als Beispiel genügen. Abb. 6—15

Die schöpferische Phantasie der Töpfer zeigt sich in der Blütezeit nach griechischer Art viel weniger in der Bereicherung des Formenvorrats und des Ornamentschatzes, die natürlich auch stattfand, als erstens in der schärferen Ausprägung und Vollendung, ja selbst der barocken Übertreibung der vorhandenen Formen und Ornamente; zweitens in der vielfachen Kombination der Einzelornamente und ihrer Bestandteile sowie in der Syntax der Streifen und Felder, die sich in Reihung und Entsprechung zu vielgliedrigen Systemen verbinden. Dabei spielt auch der Helligkeitsgrad der mehr oder minder deckenden Ornamente eine Rolle; so kann eine planvolle Durchkreuzung der linearen Rhythmik entstehen, gleichsam eine Zweistimmigkeit, wie sich im Verse Metrum und Akzent, im Liede Metrum und Melodie verbinden. Mit Hell und Dunkel wird bisweilen so frei geschaltet, daß Ornament und Grund in der Wirkung die Rollen vertauschen; so können auch neue Ornamente entstehen.

Diese an der Ornamentik bewährte Kraft und Fülle des strengen Stiles suchte sich im reichen Stil auch großer bildlicher Szenen zu bemächtigen. Es gelang, soweit das irgend möglich ist, aber die Aufgabe war doch eine Überspannung des Bogens und zugleich zeigte sich, daß auch die Ornamentik nicht weiter entwicklungsfähig war: der Stil hatte die in ihm liegenden Möglichkeiten erschöpft. So zeigt denn der späte Stil nicht nur in manchem eine Umkehr, sondern vor allem eine Lockerung und Verarmung, eine Ermüdung des Stilgefühls, über die er sich durch Unruhe vergeblich fortzutäuschen sucht; die alte Rhythmik geht im Überwuchern der bildlichen Szenen und des Füllornamentes sowie in der freien Verwendung großer Kreise verloren. Es ist wie die Auflösung einer Phalanx; der Einfluß des Orients fand jetzt keinen entschlossenen Widerstand mehr. Doch auch die Verfallzeit schlug noch eine Saite an, die den Grundton der ganzen griechischen Kunst angab: die Vorherrschaft der menschlichen Gestalt, die das innerste Wesen der griechischen Malerei und Keramik bestimmt hat.

Der entwickelte Dipylonstil ist zum ersten Male geschichtlich behandelt worden von *Poulsen* Die Dipylongräber und die Dipylonvasen 103 ff. Die ihm unbekannt gebliebene Arbeit von *Thovez* Il medioevo dorico e lo stile del Dipylon, Memorie accad. d. Lincei IX 1903, 6 ff. hat wenig eigenen Wert. Vielerlei feine und eindringende Bemerkungen bei *Schweitzer* a. O., zumal 134 ff. Obige Einteilung weicht nur in der Form von *Poulsens* ab. Ich rechne zum strengen Stil auch die Blüte des Schwarzdipylon: der alte Parallelismus. *Poulsens* Besprechung ist nicht ganz erschöpfend, hauptsächlich in Bezug auf die Formen; auch tauchen besonders bei kleinen Gefäßen immer wieder neue Formen auf. Eine beschreibende Aufzählung, die doch unanschaulich wäre, erübrigt sich durch einen Hinweis auf die bequem zugänglichen Abbildungen; es werden deshalb hier nur einige Bemerkungen zur Erläuterung der obigen Ausführungen angesichts der Bilder gemacht, von diesen aber eine reichliche Auswahl vorgeführt. — Hauptveröffentlichung *Wide* Jahrb. XIV 1899, 188 ff., zum Teil wiederholt bei *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 10—16 (vermischt mit Nichtattischem). Weiteres bei *Perrot* VII 56—61, 156—183, ebenfalls vermischt und z. T. falsch beurteilt (166 ist nicht attisch, sondern argivisch), bei *Winter* Kunstgesch. in Bildern [2] IV 110, 9 ff. (außer 14, § 79); 111, 1 f., 4 f.; 112 außer 11, sowie in verschiedenen Katalogen und Erwerbungsberichten.

Amphoren. Einfache gestreifte *Wide* 191—193, 54. *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XII 87, 8. Da ähnliche schon in den Akropolisgräbern auftreten und Streifung in Eleusis häufig ist, braucht ein Nachleben nicht zu verwundern (*W. Müller* und *Oelmann* Tiryns I 139). Bedeutende Amphora strengen Stils *Wide* 193, 55 (besser *Collignon* Tf. 10, 187): Bereicherung des Mäanders, Verdoppelung des Mäanderbandes (am Hals), Schachbrettstreifen, helles Zickzack zwischen schraffierten Dreiecken (auch sonst häufig, z. B. *Perrot* 163). Mit Tierfriesen *Buschor* Griech. Vasenmalerei 35, 18. Geringer Abb. 12

und wohl später, mit breitem Bildfries: *Wide* 193, 56 (mit rennenden Tieren XV 1900, 53, 114); ähnlich reicher 194: Kreisfries, vgl. *Kuruniotis* 'Εφ. 1903, 14; *Wide* 197: die Kreise zu Schilden von Kriegern geworden, vgl. die Wagenräder (größer *Perrot* 174, 226). Die Viergespanne beweisen ebenso wie die Lockerung des Stiles und die Umrißzeichnung der Schilde späte Entstehung. Anz. VII 1892, 100: mit weißer und roter Farbe. Das plastische Schlangenornament stammt von der Seelenschlange, die zum Trinken kommt, vgl. *Küster* Die Schlange in griech. Kunst u. Rel., Religionsgesch. Vers. u. Vorarb. XIII 42 ff., deutlich z. B. *Springer-Wolters* Handb. I[10] 138 (*Winter* 110, 15); *Wide* 208, 77; *Masner* Vasen d. österreich. Museums Tf. 1, 30; formal ist sie im Orient vorgebildet (*Poulsen* D. Orient und die frühgriech. Kunst 110). Ähnliche Hydrien *Fölzer* Die Hydria, Leipzig 1906, Tf. 2, 18 f.; Anz. XXIX 1914, 470, 3; Praktika 1911, 123, 23. Hydrisken Jahrb. XV 1900, 54, 119 f. (*Collignon* Tf. 17, 413; geringe Ware). Besser sind ähnliche Amphorisken, Ann. d. Inst. 1872 Tf. K 7 f. (8 Privatbesitz; das Ornament i. E. ungenau abgebildet); *Bulanda* Wiss. Mitt. aus Bosnien XII 1912, 264, 16, mit barockem Mißverhältnis von Hals und Bauch. Halslose Amphoren s. u. bei den Krateren. Schwarzdipylon: Amphora einfacher Form, vgl. Eleusis, *Wide*
Abb. 7 196; *Schweitzer* 96 (Abb. 7); bauchiger mit Schulterhenkeln *Wide* 198; eleganteste Form, meist mit
Abb. 9 Doppelhenkeln, und reichste Verzierung 199 f., *Buschor* 35, 19 (Abb. 9), vgl. Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 24, 3 (aus Thera): Felderteilung mit Radornament, z. T. Eckfüllung mit Punktrosetten; Speichenkreuz im Wechsel von Hell und Dunkel; mykenische Vorbilder dafür anzunehmen ist nicht
Abb. 10 nötig. — Monumentale Amphoren reichen Stiles, darin alles Bisherige vereinigt: die oben analysierte, *Wide* 201; rein ornamental *Wide* 203: verwirrende Häufung von Mäandermustern; Symmetrie der großen Hakenkreuze; Gürtel aus Lanzetten. Das Wellenband am Hals dürfte eher eine Angleichung der alten flachen Wellenlinie an das Mäanderband (darüber) sein, als mit frühmykenischen Formen zusammenhängen; solche Formen entstehen vielerorts von selbst.

Kannen: weithalsige, in zwei verschieden fein und scharf profilierten Abwandlungen, und enghalsige mit Kleeblattmündung, von der behäbigen älteren Form bis zu barockem Gegensatz von kugligem Bauch und hohem zylindrischem Hals mit ganz knapper Lippe; an beiden Typen leben die
Abb. 11 alten Brustwarzen nach. Weithalsig *Wide* 205—208, *Perrot* 163 (165 ist eine flüchtige und daher wirkungslose Skizze); *Masner* a. O.; Praktika 1911, 122; *Schweitzer* Tf. 2, 1, lockerer 3, Tf. 4, 5, vgl. *W. Müller* Nacktheit und Entblößung in d. altoriental. u. älteren griech. Kunst Tf. 5, 5. Die Kannen von weniger straffer Form, besonders die letztgenannten, sind auch in Ornamentik und Bildern locker, also gewiß spät. Die anderen haben schalenförmige Deckel mit hohen Griffen, teils benutzbare Fußschalen (*Wide* 207, 75a), teils symbolische für sepulkrale Zwecke mit Griff im Inneren, der entweder unmittelbar in einen Vogel endet (*Schweitzer* Tf. 2, 1) oder erst noch ein kleines Gefäß, meist einen Becher des den Kannen verwandten Typus trägt. Einmal tritt erläuternd eine Prothesisdarstellung, ein andermal allem Anscheine nach eine Kultszene hinzu (*Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 109, 8; Anz. XXVIII 1913, 464 VIII; *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XII 81 f.). Im allgemeinen sind
Abb. 11 die Kannen bildlos, meist auch ohne Tierfriese. *Wide* 205, 71 und *Perrot* 163 sind hervorragende Beispiele des strengen Stiles, der an diesen Kannen seine ganze Mannigfaltigkeit zeigt, von reinen Streifen bis zu vorwiegender Felderteilung und hohen Bogenfriesen (Stabmuster, *Wide* 208, 77, *Schweitzer* Tf. 2, 1; plastische, also deutlich getriebenem Metall nachgebildete Stäbe Athen 177); Ornamente: bereicherte Mäander, vgl. *Poulsen* Dipylonvasen Tf. 3; *Droop* a. O.; gut füllendes Hakenkreuz mit umgebogenen Enden *Wide* 207, 74 (*Perrot* 163). Rautensterne und reich gemusterte Bänder aus mehr-
Abb. 11 fachen Rauten *Wide* 205, 71, *Perrot* 165, ebenda und vielfach Vierblatt mit Dreiecksfüllungen, bisweilen zum Achtblatt verdoppelt, *Schweitzer* Tf. 2, 1, vgl. 2. Vögel auf den Blättern sitzend wie im Frühattischen Tf. 2, 3. Extreme Felderteilung bis zu schmalen hohen Streifen *Wide* 208, 76 (Mäanderabschluß durch Hakenkreuz). Minderwertiges Beispiel *Pottier* Vases du Louvre I Tf. 20. Zu den ähnlichen Bechern leiten kleine Kännchen über, z. B. Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 24, 4; Ann. d. Inst. 1872 Tf. K 3.

Von den enghalsigen Kannen sind die mehr oder minder barocken im strengen Stile verziert.
Abb. 13 *Wide* 210, 211, 87, besser *Collignon* Tf. 13, 238; *Schweitzer* Tf. 2, 2; [*Arndt*] Griech. Ausgrabungen, München 1900, Tf. 1, 7. Die vom alten Typus sind teils nach alter Weise einfach, wenn auch i. E. mehr oder minder neumodisch verziert, so *Wide* 211 f. 88 f. (*Collignon* Tf. 13, 244); *Schweitzer* Tf. 4, 4 (hierher gehört auch die Kanne mit der Inschrift Ath. Mitt. VI 1881 Tf. 3 [*Perrot* X 323, 352; vgl. *Schweitzer* 141]; dazu und zu der angeblich dem Dipylonstil angehörigen aufgemalten Inschrift § 34), teils nach später Art ganz mit bildlichen Darstellungen bedeckt, so *Furtwängler* Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 8, 1 (*Perrot* 179); *Schweitzer* 144 Tf. 3, oder in voller Auflösung des Stiles
Abb. 6 mit großen Vertikalkreisen und Wellenlinien übersponnen: *Wide* 212, 90 f.; *Collignon* Tf. 13, 242; *Perrot* 170, 54; Praktika 1911, 117, 5; *Schweitzer* Tf. 5, 2. Kleine Kannen besonderer Form: Praktika 1911, 118; *Schweitzer* Tf. 4, 1; 6, 5 mit Halsring, 6, 2 mit einander kreuzenden Vertikalkreisen: beides typisch kyprisch, selten kretisch; vgl. *Dümmler* Ath. Mitt. XIII 1888, 288, 2 (attisch? vgl. die böotische Kanne *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Tf. 3, 778; der Attizismus der drei ersten Kännchen ist zweifellos).

§ 63 Die Kessel (Kratere) zeigen sehr verschiedene Formen und Größen bis zu den späten riesigen Grabkrateren und dem an der Grenze zum orientalisierenden „frühattischen" Stile stehenden, Ath. Mitt. XVII 1892, 205 ff. Tf. 10 (*Pernice; Perrot* X 58, *Winter* 112, 13). In der Form dieses Kraters zeigt sich Nachahmung von Metallvorbildern, besonders an den Henkeln. Der geometrische Ornamentschatz ist dürftig, auch im Füllornament; syntaktisch ist das Fehlen von Trennungsstreifen wichtig. Neu sind die Spiralornamente und ein merkwürdiger Aufbau, der gewiß auf phönikische Metallarbeiten zurückgeht (*Pernice* 226 f.; anders *Jolles* Anz. XXIV 1909, 51 f., vgl. *Laurent* Bull. hell. XXV 1901, 154 f.). Die einfache Spirale ist im Dipylonstil ganz vereinzelt, so *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 10,

285 (Fortsetzung eines Mäanders; aus der Reliefkeramik, s. u. § 64, oder protokorinthischer Einfluß?). Der Spiralhaken des Bechers Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 8, 1 Nr. 2 ist schon frühattisch, vgl. *Wide* 209, 80; Praktika 1911, 116, 4. — *Skias* 'Εφ. 1898 Tf. 3, 3; *Kuruniotis* 'Εφ. 1903, 3; *Wide* 213; *Collignon* Tf. 12, 218, 214. Klein: Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 8, 1 Nr. 1 und 7 (*Collignon* Tf. 16, 348). Nahe stehen die seltenen halslosen Amphoren (Pyxiden) wie Anz. XXIX 1914, 468; Ath. Mitt. XLIII 1918, 102; Deltion II 1916, 30, 17 (spät); *Conze* Z. Gesch. d. Anfänge griech. Kunst Tf. 9, 1 (vgl. *W. Müller* und *Oelmann* Tiryns I 140 Tf. 19, 5: wahrscheinlich attisch, s. § 69; ähnlich das henkellose Gefäß Anz. a. O. 467) und *Perrot* III 703 (*Winter* 114, 12), wahrscheinlich eine attische Nachahmung der Technik, nicht des Stils der protokorinthischen Vasen; vgl. *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905, 279; stilistisch und technisch gleich unmöglich ist die Annahme von *Gabrici*, daß die Amphora kyprisch sei, Mem. acad. Napoli II 81, ebenso die Vermutung von *Zahn*, daß sie kretisch sei, Anz. XVI 1901, 25. Nachahmung des Stiles (spät, z. T. orientalisierend): *Washburn* Jahrb. XXI 1906, 119, richtiger als *Nicole* zu Vases d'Athènes Suppl. Tf. 4, 847; *Dümmler* Jahrb. II 1887, 20; *Pallat* Ath. Mitt. XXII 1897, 271; *Skias*' Εφ. 1898, 91 Tf. 2, 12, vgl. 1912, 37; *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XII 89 f.; *Johansen* Sikyoniske Vaser, Diss. Kopenhagen 1918, 151 (51, 1); *Pellekidis* Deltion II 1916, 26, 32 ff.; vgl. § 105. Die einfachste Form des Kraters mit hohem Fuß, Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 25, 1, leitet über zu den Bechern und Näpfen.

Die Becher folgen zum Teil anderen Gefäßtypen: dem des letztgenannten Kraters (zahlreiche aus Eretria im Magazin des Athener Museums, mit gerilltem Fuß) und vor allem den weithalsigen Kannen, vgl. Eleusis. *Wide* 209; *Collignon* Tf. 14, 260 (streng), 254 (spät); *Schweitzer* Tf. 5, 3 f.; 6, 4 (klein, spät). Im strengen Stile steht der hohe Hals barock über einem kleinen Körper, im späten wird der Hals selbst zum Körper. *Wide* Abb. 80 steht bereits im Übergange zum orientalisierenden frühattischen Stil. Die selbständigste Becherform ist der Kantharos: *Perrot* 227, 180 (spät, mit Löwengruppe); *Nicole* Suppl. Tf. 3, 774; Praktika 1911, 119, 9: vielarmiges Hakenkreuz, attisch selten, nur als Füllornament; in Böotien häufig. Einfacher Annual Brit. Sch. Ath. XII 84, 5. Sonderform Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 8, 1 Nr. 2.

Die Näpfe haben zum Teil den einfachsten, überall verbreiteten Typus wie schon in den Akropolisgräbern (Ath. Mitt. XVIII 1893, Tf. 8, 1 Nr. 6; Annual Brit. Sch. Ath. XII 85, 6 Nr. 1, 4; randlos Nr. 3; *Schweitzer* Tf. 6, 3, 6), doch zeigt sich auch bei diesen die Abneigung gegen die alte gefällige Rundung: der Rand wird hoch und gerade, die schrägen Rundhenkel werden durch wagrechte Bandhenkel ersetzt (*Wide* 215, 99 f.; *Schweitzer* Tf. 6, 1, 7). Im strengen Stil herrscht dieselbe barocke Disproportion wie bei den „Kannenbechern" und in der bildlichen Stilisierung (§ 58): *Wide* 214, 96, 3 (*Winter* 110, 9); 97 f.; *Perrot* 163, 169. Erst die Anfügung eines bisweilen sehr hohen Fußes bringt Formen und Proportionen wieder ins Gleichgewicht: *Wide* 214, 96; 215, 101 f. (*Collignon* Tf. 15, 332, 334); Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 8, 1 Nr. 5; Anz. XXIX 1914, 469; [*Arndt*] Griech. Ausgrabungen Tf. 1, 37 (schon mit Kentauren). Solche Füße kommen auch als selbständige Gestelle vor, doch sind die fußlosen Näpfe davon unabhängig (z. B. *Collignon* Tf. 14, 267, vgl. Eleusis). Eine andere Verbindungslinie — man darf kaum sagen: Entwicklungslinie — führt von den einfachen Näpfen zur eleganten Schale und zu Sonderformen wie das Siebgefäß *Schweitzer* Tf. 5, 1 (vgl. 'Εφ. 1898, 109; *W. Müller* und *Oelmann* Tiryns I Tf. 18, 9; Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 9, 8, theräisch)[1]. Randloser Napf mit senkrechten Bügelhenkeln *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XII 85, 6, 3; *Bulanda* Wiss. Mitt. aus Bosnien XII 1912, 265.

Schalen. Eine kleine und wohl durchweg späte Gattung ist durch Übergangsformen mit den Näpfen verbunden, vgl. *Wide* 214, 96 oben links (*Collignon* Tf. 15, 280); *Schweitzer* Tf. 6, 3. Die elegante Form läßt an Metallvorbilder denken, wenn auch wohl nur zufällig ein aus mykenischer Toreutik bekanntes Bodenornament vorkommt: Ath. Mitt. XXVIII 1903, 182 Tf. 3 (Abb. 14); Mon. Abb. 14
d. Inst. IX Tf. 39, 2 (*Collignon* Tf. 15, 350); *Poulsen* Jahrb. XXI 1906, 178; *Brückner* und *Pernice* Ath. Mitt. XVIII 1893, 113; *Lippold* Münchn. arch. Studien z. Andenken an Furtwängler 450; Praktika 1911, 121, alle mit bildlichen Szenen von mehr oder minder jungem Charakter, bei letzteren Schalen schon geflügelte Kentauren (*Baur* Centaurs in art 4) und andere Fabelwesen sowie Umrißzeichnung an den Gestalten. Kleine Schälchen *Dragendorff* Thera II 317, 510; *Buschor* [2] 40, das kleinste Athen 303 mit weidenden Pferden, ähnlich Brit. Mus. A 483. Flüchtig geformt und ornamentiert: Annual Brit. Sch. Ath. XII 85, 6; Vgl. *Schweitzer* 143, 1. Älter sind flache Schalen einer auch anderwärts verbreiteten Form, Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 8, 1 Nr. 3; XXVIII 1903 Beilage 25, 2; Annual a. O. 88.

Büchsen der alten Akropolisform, oft mit figürlichem Deckelgriff (eins bis vier Pferde): Mon. d. Inst. IX Tf. 40, 2; *Masner* Tf. 1, 31 (Abb. 8); *Perrot* 183, 171, 164 (mäandrischer Doppeldreizack); *Collignon* Tf. 14, 272, 274 f.; *Pottier* Gaz. arch. XIII 1888 Tf. 26, 5; [*Arndt*] Griech. Ausgrabungen Tf. 1, 26; *Schweitzer* Tf. 4, 3, vgl. *Graef* Ath. Mitt. XXI 1896, 448, die natürlichste Pflanzendarstellung des Stiles: antithetische Gruppe zweier Ziegen, die an einem Bäumchen fressen. Viereckige Kästen sind unter den Scherben von der Akropolis nachgewiesen, z. B. *Graef* Tf. 9, 282. — Durchbrochene Kelche, vgl. Eleusis, Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 8, 1 Nr. 4; vgl. *Dragendorff* Thera II 151. Abb. 8

Kleine Kännchen, Näpfe, Tassen sind oft unstilisiert aus der leicht formenden Hand des Töpfers hervorgegangen, z. B. Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 8, 2 Nr. 7, 10.

[1]) Siebe sind an Dipylongefäßen mehrfach in wenig verständlicher Weise angebracht, so im Boden der Kanne Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 24, 2, über einem Napf und in der Mündung eines Amphoriskos, Ann. d. Inst. 1872 Tf. K 11, 8. Lose Siebscheibe mit Griff *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XII 88, 10.

Eigenartige Sonderformen sind Körbe und korbartige Tassen, *Wide* 214, 94 f. (*Collignon* Tf. 16, 362, 374); Anz. XXV 1910, 489 f.; Journ. hell. stud. XXIV 1904, 293; dort auch ein Doppelbecher, vgl. *Schweitzer* 51, und ein Ringgefäß. Den Abdruck der Innenseite eines wirklichen Korbes zeigen die Gefäße Anz. XVII 1902, 115 und Praktika 1911, 126. — Ornamentierte Granaten *Schweitzer* Tf. 4, 2 (vgl. Eleusis) sind nicht anders zu beurteilen als ornamentierte Pferdchen, Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 8, 2. Pinax *Graef* Tf. 10, 286; 287; vgl. § 40.

§ 64 Abb. 10, 14 f. Die Darstellungen sind bei der Analyse der großen Grabamphora meist schon herangezogen worden; es wird deshalb hier nur ein kurzer systematischer Überblick gegeben. Grundsätzlich sind zu scheiden: 1. bildliche Einheiten, vom liegenden Reh oder angebundenen Pferde bis zu großen Szenen; im Kleinen kann die Grenze zwischen Bild und antithetischem Wappenschema verschwimmen (zwei Vögel mit einem Fisch, zwei Ziegen um einen Baum); 2. trennungslose Zusammenstellungen verschiedenartiger kleiner Szenen zu dekorativen Bildstreifen; 3. ornamentale Reihung von Gestalten, z. B. Kriegern oder Wagen, die zwar die Vorstellung von Zügen erwecken, aber doch nicht wie das Gefolge des Leichenwagens oder wie die Tänzerchöre mit ihren Musikanten zu werten sind; sie stehen vielmehr zwischen diesen und den Tierfriesen, die uns ja auch an Herden denken lassen und mit geringen Mitteln zu Handlungen gemacht werden können: in eine Reihe rennender Hunde braucht nur ein Hase eingefügt zu werden, und die Hetze ist fertig. Sachlich können solche Reihungen natürlich dennoch in Beziehung zu Szenen stehen, wie ja auch Klagende in Streifen und Feldern von den großen Sepulkralszenen abgetrennt werden — also z. B. Wagen aus dem Leichengefolge oder wettrennend bei den Leichenspielen; nur darf man dies nicht allgemein annehmen, sondern muß mit vielfach rein dekorativer Verwendung rechnen.

Beispiele. Wildsau mit Jungen *Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 9. Ziegen am Baum Ath. Mitt. XXI 1896, 448. Hasenhetze Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 8 (*Perrot* 180). Pferde an der Krippe *Perrot* 170, vgl. *Nicole* Suppl. Tf. 3, 774: auf den Pferden zeckensuchende Vögel. Pferde geführt und geritten Ath. Mitt. XXVIII 1903 Tf. 3 (Abb. 14 f.); das Reiten scheint erst zur Zeit des späten Dipylonstiles weiter ausgebildet worden zu sein als im Epos: Ath. Mitt. XVII 1892 Tf. 10 (*Perrot* 227, 100; *Winter* 112, 8), behelmter Reiter auf bäumendem Pferde. Nie finden sich Wettreiten, wohl aber Wagenrennen: *Poulsen* 124. Alle Wagenbilder behandelt *v. Mercklin* Der Rennwagen in Griechenland, Diss. Leipzig 1909, 50 ff., vgl. Amer. Journ. Arch. XX 1916, 397 ff., XIX 1915 Tf. 17 ff. (Dreispänner); Proben bei ihm Tf. 2, Tf. 4, hier Abb. 15; Ann. d. Inst. 1872 Tf. J; *Pottier* Vases du Louvre I Tf. 20; Arch. Zeit. XLIII 1885, 139 (*Perrot* 226, Vierspänner, spät wie im Epos). Prothesis und Ekphora Abb. 10; Mon. d. Inst. IX Tf. 39; Amer. Journ. XIX Tf. 17, 21; *Perrot* 178, 60. Kriegerreihen *Perrot* 174, 58, vgl. 182: daneben Kämpfe. Landungskampf Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 8 (*Perrot* 179). Seegefecht *Perrot* 178, 61. Sonstige Schiffsbilder Mon. d. Inst. IX Tf. 40; *Cartault* Mon. grecs II 44 ff. Tf. 4; *Torr* Rev. arch. XXV 1894, 16 ff.; *Pernice* Ath. Mitt. XVII 1892, 285 ff.; Jahrb. XV 1900, 92 ff.; Abb. 15, Frauenraub wie im neugriechischen Volkslied: „Ich will ein Schiff mit 60 Pallikaren und 42 Rudern nehmen und Dich eines Abends rauben", hier vielleicht schon mythisch und dann des Kranzes wegen eher Ariadne als Helena (*Robert* Arch. Hermeneutik 38; vgl. die sicher mythischen Bilder der Erzfibeln § 89). Die Deutung von *Murray* Journ. hell. stud. XIX 1899, 198 ff. Tf. 8 ist ein abschreckendes Beispiel dilettantischen Mißverstehens der künstlerischen Formensprache. Gymnastik mit Zuschauern Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 8 (*Perrot* 181; *Winter* 112, 15): Sprung, Faustkampf, Waffentanz (eher als Kampf); auf der anderen Seite Heterogenes zusammengestellt: Mann und Frau, Kampf, Mann von zwei Löwen verschlungen (östlicher Einfluß, spät, vgl. *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 109), Leierspieler vor zwei Hydrophoren mit Zweigen. Reigen Mon. d. Inst. IX Tf. 39, 2 (außen Preisdreifüße; *Perrot* 175; *Winter* 112, 10). Mit thronender Gottheit (?) Ath. Mitt. XVIII 1893, 113 (*Perrot* 222; *Winter* 112, 9), dabei geflügelte Kentauren, spät. Palladionkult (?) *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XII 82. Spinnerinnen *Poulsen* Jahrb. XXI 1906, 178.

Monochromes. Nachleben der vorgeschichtlichen Technik § 27 f. Grobe Gebrauchsware ist natürlich stets vorwiegend monochrom, doch ohne die Eigentümlichkeiten der alten Technik. Große Gefäße tragen häufig mehr oder minder reliefartige, eingedrückte, gestempelte und aufgesetzte Verzierungen. Der Ornamentschatz weicht meist, so auch hier, teilweise von dem der bemalten Vasen ab, wie überhaupt jedes Handwerk im einzelnen seine eigenen Wege zu gehen pflegt. Ein gewisser Einfluß von Werkstoff und Technik spielt dabei mit, doch ist er nur eins von vielen die Handwerksüberlieferung bestimmenden Momenten. Eine viel zu weitgehende „Technikenjagd" treibt z. B. *Böhlau* Jahrb. III 1888, 347 ff.; vgl. dagegen grundsätzlich, freilich wieder zu radikal, *Riegl* Stilfragen. Beispiele *Brückner* u. *Pernice* Ath. Mitt. XVIII 1893, 119, 134 (*Perrot* 156, 36); bei letzterem Pithos ist die echte Spirale wichtig, die an den bemalten Dipylongefäßen nur wie ein vereinzelter Versuch auftritt (*Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 10, 285), weil der Stil freihändige Kurven vermeidet; hier ist sie gestempelt, wie schon bei vorgeschichtlichen monochromen Kykladengefäßen. Weiteres bei *Graef* Tf. 11; Deltion II 1916, 25 f.

Die Ausfuhr der Dipylonkeramik ist anscheinend nicht sehr stark, aber durchaus nicht auf die Umgebung von Attika beschränkt gewesen (so *Dragendorff* Thera II 186, ähnlich *Prinz* Funde aus Naukratis 77, der von den vielen theräischen Gefäßen nur eins anführt). In Thera und in Delos sind eine Menge Dipylongefäße und unverkennbare Nachahmungen von solchen gefunden worden (*Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 179 ff., 285, vgl. 137; *Poulsen* Bull. hell. XXXV 1911, 351, vgl. § 68), in Kreta, Kypros, Kerkyra sind sichere Beispiele nachgewiesen (*Hall* Vrokastro 109 f., 171 ff. Tf. 26, vgl. *Karo* Anz. XXXI 1916, 166; *Graef* Ath. Mitt. XXI 1896, 449; *Wide* Jahrb. XIV 1899, 196, 7; *Schweitzer* 149; *Cecil Smith* Journ. hell. stud. XI 1890, 175 [Augenschein]). Der Nachprüfung be-

dürfen noch die italischen Funde (*Orsi* Not. d. scavi 1895, 189 f., vgl. *W. Müller* u. *Oelmann* Tiryns I 155; *Poulsen* Dipylongräber und Dipylonvasen 61, dessen Zitate freilich verfehlt sind).

Ein Einfluß anderer geometrischer Stile auf den Dipylonstil läßt sich nur in sehr geringem Maaße nachweisen; von Bedeutung sind nur allgemeine Züge, die aus dem Osten zu stammen scheinen, aber nicht durch Tongefäße vermittelt zu sein brauchen; so das was *Schweitzer* die malerische Richtung nennt (Zweifarbigkeit, in welcher der Tongrund mitspricht, wie in einfachster Form beim Schachbrettmuster) und vielleicht auch die weitgehende Felderteilung. Am greifbarsten sind Metallvorbilder, doch kommen auch andere Techniken in Betracht. Vgl. *Schweitzer* 87 f., 96, 146 ff. Von Tongefäßen kommen am ehesten kyprische und allenfalls diesen verwandte kretische in Frage: Kreise in senkrechten Ebenen an Kannen und Kännchen, vgl. oben. Daß der unbedeutende kretische geometrische Stil das Schwarzdipylon beeinflußt habe, wie *Zahn* Anz. XVI 1901, 25 meint, scheint jedoch ausgeschlossen; beiden ist nur die protogeometrische Grundlage gemeinsam. Die oben § 63 berührten Nachahmungen von Protokorinthischem sind spät und stehen abseits. Dagegen hat der Dipylonstil seinerseits andere Stile beeinflußt (§§ 65—70, 76 [?], 78—80).

Der böotische geometrische Stil

Primitiv im eignen altgeometrischen Besitz, aber grade darin erstaunlich zählebig, hat die böotische archaische Keramik weitgehenden Einfluß der höher kultivierten Nachbargebiete erfahren — eine Erscheinung, die für die ganze Kunstgeschichte Böotiens typisch ist. Daß der attische Einfluß wenigstens zeitweise stark vorwiegt, ist nur natürlich. Dies Einströmen verschiedenartiger fremder Elemente hat im Verein mit der politischen Dezentralisation zur Ausbildung mehrerer Stilrichtungen geführt, die jedoch untereinander nicht streng geschieden, sondern durch Übergänge verbunden sind. Mit dem Abblühen der geometrischen Stile treten die fremden geometrischen Elemente zurück; die einheimischen dagegen sind zur Zeit der orientalisierenden Stile noch unverändert: wir erleben das gleiche Schauspiel wie in der vorigen Epoche in bereicherter Form; jetzt überwiegt korinthisch-argivischer und euböisch-kykladischer Einfluß. Die verschiedensten Elemente leben nebeneinander und durcheinander weiter, und so bietet schließlich die böotische Keramik des ausgehenden Archaismus, um 500, ein wahres Karnevalsbild; am gleichen Gefäße finden sich mehrere Stile und Techniken, deren Entstehungs- und Blütezeiten weit getrennt sind, und neben attischen Vasen des frühen 5. Jahrh. begegnen rein geometrische böotische Gefäße, die man ihrem Stile nach ganz wohl ins 9. oder 10. Jahrh. setzen könnte; die Technik pflegt allerdings weniger altertümlich auszusehen. § 65

Man kann unter diesen Umständen scheiden zwischen dem jahrhundertelang stabilen primitiven Ortsstil und den unter fremden Einflüssen höher entwickelten Gattungen, die ihre Vorbilder wenigstens als Ganzes nicht lange überleben. Dabei darf man jedoch weder die Menge des Hybriden noch die Metamorphose des Entlehnten übersehen; so gibt es eine späte Gattung bildlich verzierter Gefäße, die Ton und Firnis der schwarzfigurigen Technik verwenden, aber immer noch in der Überlieferung der Dipylonmalerei stehen. Der Dipylonstil hat denn auch naturgemäß den stärksten Einfluß auf die altböotische Keramik ausgeübt; erst später scheint der euböisch-kykladische Einfluß einzusetzen; dieser dürfte auch die ersten orientalisierenden Elemente nach Böotien gebracht haben.

Die Technik der altböotischen Keramik ist so wenig einheitlich wie der Stil und unterliegt in dem Durcheinander des 6. Jahrh. besonders starken Schwankungen. Immerhin ist den älteren geometrischen Gattungen genug gemeinsam: hellbrauner Ton mit ziemlich zahlreichen, meist weißen Kalksteinchen darin, ein oft ganz dünner heller Anstrich, der jedoch bis zu einem Überzuge anwachsen kann, ein mehr oder minder stumpfer und dünner dunkelbrauner Firnis, der oft etwas verschossen grünlich schimmert. Die besten Gefäße nähern sich mittelmäßiger Dipylonware (z. B. Bonn 310, ohne Anstrich). Die unter euböisch-kykladischem Einfluß stehende Gattung zeigt z. T. orangeroten Ton (unter dem Anstrich) und violett schimmernden Firnis, wie vielfach die Gattung der Vogelschalen.

Von dem primitiven Ortsstil ist nur die Ornamentik aus alten und jungen Beispielen leicht greifbar; die Formen sind teils deutlich jung, teils stimmen sie verdächtig mit denen der entwickelten alten Gattungen überein. Hauptornament ist die Zickzacklinie, die besonders gern senkrecht geführt wird und dann meist in Gruppen oder Reihen auftritt; in Feldern werden die Winkelscheitel bisweilen durch kurze Ansatzlinien mit dem seitlichen Rahmen verbunden, was auch anderwärts vorkommt, z. B. im protokorinthischen (nordargivischen) Stil. Kursive Zeichnung führt zur Wellenlinie, die bei der euböisierenden Gattung vorherrscht. Mit diesem einzigen Ornament wird bei guter Einteilung der Streifen und Felder eine bescheidne, aber durchaus nicht ungünstige Wirkung erzielt; die Syntax ist freilich wieder fremden Einflusses verdächtig. Fügt man noch Punktreihen, Dreiecke, Vierecke, diese schraffiert oder karriert, und kleine konzentrische Kreise hinzu, so hat man schon die äußersten

Grenzen des vorauszusetzenden alten Formenschatzes. Ausgesprochen Protogeometrisches liegt nicht vor; es sieht aus, als ob ein vorgeschichtlicher Stil in den Bannkreis der anderen geometrischen Stile geraten wäre. Die veraltete Formel von *Pottier* Cat. I 241, daß hier eine dorische Vorstufe des Dipylonstils vorliege, ist ein gutes Gleichnis; er schied freilich die verschiedenen böotischen Gattungen noch nicht. Vgl. auch *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 179; *Keramopulos* Deltion III 1917, 68 ff. Beispiele: *Böhlau* Jahrb. III 1888, 353, 31 (*Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 113, 5), eine beliebte Büchsenform; jünger 339, 16; 340, 17 f., 21; Vogelschalen 331; 337, 11; 338, 12 f. (*Winter* 113, 1). Ringgefäß mit Widderkopf 341, 22; die Wellenlinien erinnern an das Fell; ähnliche Form mit Kannenmündung *Masner* Tf. 1, 36; eine solche Mündung hat eine alte vogelförmige Kanne in meinem Besitz (die Flügel im Ornament leicht angedeutet). Hydria mit Gesichtsmaske *Fölzer* Die Hydria Tf. 4, 47. Vgl. Journ. hell. stud. XXIX 1909, 322; Gaz. arch. XIII 1888 Tf. 26, 1.

§ 66 Von den entwickelteren Gattungen zeigt die typologisch ältere mehr oder minder Einfluß des Dipylonstiles; doch pflegen weder epichorische Elemente noch andere von fraglicher Herkunft zu fehlen. So läßt sich z. B. nicht entscheiden, ob die beliebten Reihen aus mittelgroßen konzentrischen Kreisen aus einem anderen geometrischen Stile stammen — sie sind in Attika selten, anderwärts ziemlich verbreitet — oder ob sie der einheimischen Entwicklung angehören. Attischer Einfluß kann bei bescheidnen Gefäßen natürlich fraglich sein; meist ist er unverkennbar, besonders im Bildlichen, und die ganze Entwicklung der Syntax folgt in großen Zügen der attischen auf dem Wege von strenger Bindung zu freier Auflösung. Die Zeichnung von Ornamenten und Gestalten ist bisweilen recht sorgfältig, doch kommt es auch zu schauerlichen Karikaturen der attischen Vorbilder, so bei der
Abb. 16 f. Prothesishydria *Pottier* Vases du Louvre Tf. 21, 575 (*Perrot* VII 62, 215; *Winter* 111, 3); der große Mäander ist kaum besser als das Bild und die Gefäßform ebenso „böotisch" wie die Bemalung. Als Füllornament findet sich häufig ein vielarmiges Hakenkreuz von spinnenhafter Lebendigkeit, das aber auch dann, wenn es einen runden „Körper" hat, nicht vom mykenischen Seestern abzustammen braucht (*Poulsen* Die Dipylongräber und die Dipylonvasen 121 f.) Weitere Beispiele: *Wide* Jahrb. XIV 1899, 80 f., 34—36, (*Winter* 113, 2; die hohe, wenig elegant profilierte „Pyxis" ist beliebt); 83, 38 f.; *Pottier* Gaz. arch. XIII 1888 Tf. 25; *Schuchhardt* Prähist. Zeitschr. I 1909 Tf. 13, 1 (Deckel): dies besonders reife und strenge Gefäße. Ähnlich, aber bereits mit jüngeren Füllungen und einer streng stilisierten Blüte Anz. X 1895, 33 links; vgl. Genf 4904. Weitgehende Nachahmung des Dipylonstils: Vasensamml. zu München I Tf. 14, 400, 406; *Pottier* a. O. 575 (Abb. 16 f.); *Herrmann* Anz. XV 1900, 110, vgl. einen schönen Kantharos mit Wagen in Göttingen; *Sieveking* Anz. XXVIII 1913, 445, 4. Reinen Dipylonstil zeigt der Krater Ath. Mitt. XXVIII 1903, 218 Beilage 39, 2, dessen Zuweisung an Böotien durch die von *Hackl* München I 37, 49 gestützt wird, und ein korbförmiges Gefäß in Heidelberg. Vgl. auch *Pottier* a. O. 566 (*Fölzer* Die Hydria Tf. 1, 10). Immer lockererer Stil: *Ballheimer* Griech. Vasen aus d. Hamburger Museum, Hamb. 1905, 7; *Perrot* VII 214, 93; *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Tf. 3, 778, vgl. *Dümmler* Ath. Mitt. XIII 1888, 288, 2. *Wide* 83, 40; *Böhlau* Jahrb. III 1888, 352, 29; *S. Reinach* Rev. arch. XL 1902, 373 (*Perrot* X 32); München I Tf. 14, 401; *Poulsen* Ath. Mitt. XXVI 1901, 35 Tf. 5 (*Winter* 116, 1); vgl. *v. Merklin* Der Rennwagen in Griechenland 59 (wildes Füllornament; ein „Baum"; der Hals herausgeschnitten). *Laurent* Bull. hell. XXV 1901, 143 ff., dazu *Bulanda* Wiss. Mitt. aus Bosnien XII 1912, 272, 30 (anderes 270 ff.). Vgl. Hannover, Kestnermuseum 9. Ähnlich bemalte glockenförmige Figuren *Holleaux* Mon. Piot I 22 f. Tf. 3 (z. T. einfache Kreise); *Perrot* VII 149 f. (Frauenchor).

Die unter euböisch-kykladischem Einflusse stehenden böotischen Gefäße sind noch vorwiegend spätgeometrisch, enthalten jedoch bereits einige orientalisierende Elemente. Früher hielt man die Vorbilder selbst auf Grund irriger Fundangaben für böotisch, doch zeigten schon die zahlreichen Funde auf Thera in Technik und Stil entscheidende Unterschiede. Die delischen Funde brachten außer gleichem noch andere verwandte Gattungen, wie eine solche schon in Eretria nachgewiesen war. Darnach kann kein Zweifel mehr sein, daß zwischen dieser insularen Keramik und den verwandten böotischen Gefäßen das gleiche Abhängigkeitsverhältnis wie zwischen dem attischen und dem böotischen geometrischen Stile besteht. Vgl. *Dragendorff* Thera II 207 ff.; *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 190 f., Gött. gel. Anz. 1906, 352, gegen *Poulsen* Dipylongräber u. Dipylonvasen 58 f., der sich jetzt auch *Dragendorff* anschließt: Bull. hell. XXXV 1911, 391. Die Hauptstücke sind einige eiförmige
Abb. 18 Amphoren mit konischem Fuß, mit oder ohne Hals, und ein daraus entwickelter bauchiger Krater. Hals und Fuß zeigen senkrechte Wellenlinien, der Bauch Streifengruppen und Bänder, die höchstens einen schmalen Ornamentstreifen frei lassen; auch die Bänder können mit aufgemalten weißen Wellenlinien verziert sein. Aller weitere Schmuck ist nach protogeometrischer Art auf die obere Hälfte des Körpers beschränkt. *Wolters* Ἐφ. 1892 Tf. 10 (*Perrot* X 42, 52; *Winter* 116, 4): πότνια θηρῶν in primitiver Umrißzeichnung, umgeben von Getier und Teilen eines Rindes (ἄρταμις die Zerstücklerin); hundeartige Löwen wie im späten Dipylonstil, mit Spiralschwänzen; reichliche Füllung, unter den Löwen typisch euböisch. Hinten Tiere und echte Spiralen. *Pottier* Rev. arch.
Abb. 18 XXXIV 1899, 5 Tf. 3, 1: drolliger Löwenkampf vom späten Dipylontypus, ein kleiner Mann ganz im Rachen; wechselnde Schraffur der Löwen. *Wide* Jahrb. XIV 1899, 82 (*Perrot* X 34; *Winter* 113, 4): ziemlich geometrisches Pferd, stark orientalisierender Löwe, viel geometrische Füllung. Zwei verwandte Amphoren in Bonn: *Winter* 116, 3; einfacher München I 38. Kessel: *Collignon* Vases d'Athènes Tf. 19, 463 (Jahrb. III 1888, 352, 30; *Perrot* VII 213, 92; *Winter* 116, 2), beiderseits gleich: sorgfältig gezeichneter Fisch, außer typischen Füllornamenten sonderbare punktierte „Halbrosetten".

Die fremden Vorbilder haben keine eigene Entwicklung, sondern nur ein Durcheinander von Altem und schlecht nachgeahmtem Neuem hervorgerufen.

Die geometrischen Stile Euböas und der jonischen Kykladen

Im euböisch-kykladischen Kreise finden sich verschiedene, technisch und stilistisch mehr oder minder verwandte geometrische Gattungen, die nur teilweise rein auftreten, vielfach so stark orientalisieren, daß sie im nächsten Abschnitt behandelt werden müssen. Auch diese Gefäße ergänzen jedoch das Bild der rein geometrischen Stile, denn Altes und Neues stehen oft ganz unvermittelt nebeneinander, und zwar nicht nur in dem Sinne, daß Neues schüchtern eindringt oder Altes an untergeordneter Stelle nachlebt, sondern in ungewöhnlicher Gleichberechtigung. Das Neue wird bald wenig, bald stark geometrisiert, stets aber in einem oder mehreren Feldern abgekapselt, so daß man bei einem teilweise zerstörten Gefäß nie wissen kann, in welchem Stile die fehlenden Felder zu ergänzen sind — soweit nicht etwa Symmetrie anzunehmen ist. § 67 Abb. 19 Abb. 98–100

Eine vollkommene Scheidung und Ortsbestimmung der einzelnen Gattungen gestatten die bisherigen Funde oder doch Veröffentlichungen noch nicht. Das Gesamtgebiet ist ziemlich fest umgrenzt. Massenfunde auf den Kykladen, Spärlichkeit oder völliges Fehlen anderwärts sprechen für insularen Ursprung. Von den dorischen Kykladen ist nur Thera gut bekannt, dies aber besitzt seinen eignen, ganz andersartigen geometrischen Stil; die dort gefundenen Gefäße unserer Gattung sind eingeführt. Der Hauptfundort der meisten Spielarten, Delos, ist der Mittelpunkt der jonischen Kykladen. Die Verbindung mit Euböa stellen zuverlässiger als die böotischen Nachahmungen die Funde von Eretria her: eine Gattung, deren Minderwertigkeit und Fortentwicklung zu späteren Stilstufen örtlichen Ursprung bezeugt. Andere Gattungen innerhalb des Kreises genau festzulegen wird erst möglich sein, wenn weitere Funde, besonders in Euböa, die Wege teils weisen, teils sperren.

Gemeinsam ist den verschiedenen Gattungen außer der guten Technik und vielen Einzelheiten von Form und Ornamentik der stilistische Grundzug — soweit er nicht durch fremden Einfluß verschleiert wird. Bedeutend und sicher greifbar, aber durchaus nicht allgemein ist der Einfluß des Dipylonstiles; attisierende und ganz unabhängige Gefäße stehen unvermittelt nebeneinander; das Hybride tritt daneben sehr zurück. Insulares Gemeingut ist die protogeometrische Beschränkung der Hauptverzierung auf die Schulter, die Vorliebe für Wellenlinien, besonders in der Senkrechten, für kurzes Zickzack und mittelgroße konzentrische Kreise oder Räder, sowie die Bevorzugung der Felderteilung. Grundsätzlich steht diese einfache Ornamentik der böotischen also nah, im einzelnen und vor allem in der Syntax ist sie jedoch sehr verschieden — abgesehen natürlich von den böotischen Nachahmungen; an diesen ist uns eine Hauptform, die eiförmige Amphora, bereits begegnet, freilich in weniger eleganter Bildung. Abb. 18

Literatur. Allgemeines. *Dragendorff* Thera II 198 ff. *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 183 ff. Beilage 26 ff. *Baker-Penoyre* Journ. hell. stud. XXII 1902, 73 ff., der irrig theräischen Ursprung annimmt („Euböisches"). *Kuruniotis* Ἐφ. 1903, 19 ff. (Eretrisches). *Poulsen* Bull. hell. XXXV 1911, 350 ff. (Delisches; die Pflicht einer wenigstens vorläufigen Veröffentlichung seiner reichen rheneischen Funde ist von *Stavropulos* beharrlich versäumt worden). Vgl. *Dugas* DA V 634, dazu *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 70 f. 1 (weiteres 180); *Buschor* Griech. Vasenmalerei[2] 37. Über das Verhältnis zum Böotischen § 66. Die delischen Funde haben das Gebiet erweitert, so daß man die von *Dragendorff* euböisch genannten Gefäße jetzt nur noch irgendwo innerhalb des ganzen Kreises ansetzen kann, doch mag der Name vorläufig als kurze Bezeichnung bestehen bleiben. Diese „euböische" Gattung wird hauptsächlich durch viele eiförmige Amphoren, meist mit zylindrischem oder leicht konischem Hals und annähernd konischem Fuße vertreten. Ganz selten kann man schwanken, ob eine böotische Nachahmung vorliegt, meist schließt die Technik jeden Zweifel aus. Der Ton schwankt von der häufigen sattroten Farbe über braunrot zu orangegelb; er enthält meist sehr wenig, selten viel Glimmer — dies eine Erscheinung, die auch bei Dipylonvasen und attischen schwarzfigurigen Vasen (z. B. Berlin 1693, 1695 in der roten Deckfarbe) vereinzelt vorkommt, also nicht immer ein Kennzeichen östlicher oder auch nur insularer Herkunft ist; *Hackl* Vasensammlung zu München I 44 f. stellt daher mit Unrecht eine „euböische" Amphora zu den östlichen Gattungen. Die Oberfläche ist bisweilen nur geglättet, meist jedoch hellbraun angestrichen und vielfach darüber noch mit einem gelben Überzuge versehen. Der Firnis ist braun mit mehr oder minder metallischem violettem Schimmer; bei dünnem Auftrage kann er hell lilarot brennen; bisweilen ist er fast schwarz. Auf Grund der Technik sind auch andere, meist kleinere Gefäße ohne charakteristische Ornamente zugewiesen worden; einzelne von diesen glauben *W. Müller* und *Oelmann* Tiryns I 138 f. für argivisch halten zu sollen — was bei wenig ausgeprägten Kennzeichen richtig sein kann. § 68

Beispiele der „euböischen" Gattung, vgl. dazu die obige Angabe der allgemeinen Kennzeichen. Typisch rein geometrisch *Dragendorff* 199 ff. Abb. 396, 398, 401; 205 Abb. 412 und
Abb. 19 wohl auch 414; *Pfuhl* Beilage 26, 1 f. (Abb. 19); 29, 4; 30, 2—4; *Poulsen* 373, 40; 374; 381, 50. Sondergattung in zwei Spielarten: 1. *Pfuhl* 188, Beilage 30, 3 f.; 32, 4; *Poulsen* 372 f., 38 f.; 376, 43; *Rubensohn* Ath. Mitt. XLII 1917, 77 ε. Eine Amphora mit senkrechten Schulterhenkeln aus Praisos in Heraklion, 2053.—2. *Pfuhl* Beilage 30, 2; München I 45, 58. Die Spiralhaken sind ein mykenisches, im kretischen geometrischen Stile besonders beliebtes Motiv, ebenso die Raute mit Ansätzen, die ziemlich verbreitet ist, aber grade den strengeren Stilen fehlt, vgl. *Wide* Ath. Mitt. XXII 1897, 233 ff. Gesamtanlage und viele Einzelheiten bleiben an den Gefäßen mit orientalisierenden Elementen ganz unverändert; häufig ist das Neue auf die Vorderseite beschränkt, z. B.
Abb. 100 *Pfuhl* Beilage 28 (*Winter* IV 115, 3), wo auch das geometrische Hauptornament, der Rautenstern, wahrscheinlich fremd ist, d. h. aus dem Dipylonstile stammt (vgl. *Poulsen* 375). Die erste, „noch ganz geometrische" Menschendarstellung des Stils erwähnt *Poulsen* 392. Attisierendes *Poulsen* 376—380; *Pfuhl* Beilage 31, 5. Die Zuweisung beruht natürlich vorwiegend auf technischen Kennzeichen. Befremdend ist der Attizismus nicht, wenn man bedenkt, daß auch anderwärts von Böotien bis Thera mehr oder minder genaue Nachahmungen des überlegenen Dipylonstiles vorkommen. Falls die kleinen Gefäße bei *Pfuhl* 193 Beilage 32 richtig zugewiesen sind, so wäre mindestens noch Einfluß des protokorinthischen Stiles festzustellen (Beilage 32, 5).

Eretrische Gattung 'Εφ. 1903, 19 ff. (14, *Winter* 113, 6, ist attisch): roh und arm, etwas Einfluß des Dipylonstiles (Rautenstern 19, vielleicht auch der Dreifuß 29, das Pferd 31). Die Technik ist der „euböischen" nah verwandt, aber z. T. geringer. Die Gattung lebt lange nach, daher ist auch die gelegentliche ausgiebige Verwendung roter Streifen nicht auffällig (35 f.). Eine Amphora in Kiel.

In Delos findet *Poulsen* drei neue Gattungen, über deren Abgrenzung und geschichtliche Stellung nach seiner vorläufigen Veröffentlichung nur unvollkommen geurteilt werden kann. 1. „Kykladische Gattung", Vorstufe der euböischen? Technisch zusammengehörig, aber von sehr ungleicher Güte, vielleicht an verschiedenen Orten hergestellt. Ton orangegelb bis rosa und ziegelrot mit reichlichem Glimmer. Firnis mattgrau bis glänzend braun oder rot. Der Überzug kann gut oder schlecht sein und auch fehlen. Die Gattung reicht von einfachen Bechern bis zu großen Sepulkralgefäßen mit bildlichen Szenen. In diesen und auch sonst mehrfach scheint Einfluß des Dipylonstiles vorzuliegen. Kretischen und rhodischen Einfluß stellt *Poulsen* 387 wohl allzuleicht fest. Beispiele 352—359; ornamentale Dipylonelemente 355, 11a—357.—2. „Rheneische Gattung", von glänzender Technik: brauner Ton ohne Überzug, schwarzer, stellenweise rot gebrannter metallischer Firnis. Beispiele 360 von protogeometrischer Typik: konzentrische Kreise und Halbkreise, z. T. gekreuzt. Vgl. 387 f. — 3. „Delische Gattung", aus welcher sich eine in Delos allein sehr häufige orientalisierende Gattung entwickelt hat. Ton rot bis rosa mit Glimmer, fester Überzug, meist sahnig bis hellbraun; braunschwarzer Firnis, bisweilen rot gebrannt. Die Beispiele 361—371 sind am einheitlichsten in der vom Dipylonstil beeinflußten reichen Gruppe, 366—370; 361 tritt schon ein Flechtband auf. 362 erinnert an Euböisches, 364 an Böotisches. *Poulsen* 389 ff. legt den Beziehungen zu Böotien wohl zu viel Wert bei, besonders in der Frage des Einflusses von dorther; es bleiben ihm selbst nur senkrechte Zickzacklinien übrig, die ja aber auch anderwärts vorkommen. — Zur Kykladenkeramik dürften endlich auch die von *Kuruniotis* 'Εφ. 1903, 25 beschriebenen Scherben aus Eretria gehören; sie fallen auf durch das Vorkommen weißer Tiere auf Firnisstreifen.

Der argivische geometrische Stil

§ 69 In der Ebene von Argos, einem alten Hauptsitze der mykenischen Kultur in Hellas,
Abb. 24 ist auf protogeometrischer Grundlage ein Stil erwachsen, der sein Bestes in der Beschränkung leistet, bei dem Streben nach reicherer Ausbildung jedoch Mangel an Phantasie und tektonisch-ornamentalem Feingefühl verrät. Dem Einflusse des Dipylonstils gegenüber sucht er seine Selbständigkeit zu wahren, nur wird man dieser Eigenart in der Umbildung des Attischen
Abb. 21 f. nicht recht froh — besonders im Füllornamente der Bilder, das oft etwas böotisch tumultuarisch ist, und in den Mäanderformen. Der typisch argivische Treppenmäander z. B. kann ein ganzes Gefäß schief erscheinen lassen. Dieser Mäander, breite schraffierte Zickzackbänder, die gern gereiht werden und bisweilen den anderen Ornamenten gegenüber unverhältnismäßig groß sind, endlich ein kursiv gezeichnetes Netz mit Punkten, sind Kennzeichen des entwickelten — wir dürfen sagen: spät entwickelten Stiles. Im Füllornament fallen umrahmte Eckfüllungen, Mäandertrümmer und große Fische, die oft zu Blättern werden, auf. Eine weitere Eigentümlichkeit liegt in der Syntax, welche die Streifen und Felder oft ziemlich wahllos zusammensetzt und wenig Sinn für klare Begrenzungen und für Kontrastwirkungen zeigt. Dafür ist besonders die Verwendung von Reihen wagrechter
Abb. 23a und senkrechter Wellenlinien bezeichnend: sie stoßen teils einfach aneinander, teils sind sie getrennt durch Strichgruppen, die aber oft zu breit sind, um als Rahmenstreifen zu wirken; dadurch geht der Rhythmus verloren. Die bildliche Stilisierung folgt teils mit mehr

oder weniger Glück der attischen, teils möchte sie freier sein; gegen Ende dringt die Umrißzeichnung ein. Der Typenvorrat ist beschränkt; Frauenchöre und Männer mit Pferden überwiegen. Unter diesen Umständen sind die nach protogeometrischer Art einfach verzierten Gefäße mit großen Firnisflächen erfreulicher als die reicheren; hier kommt der glänzende Werkstoff und das gute Handwerk zur Geltung. Abb. 23a, b

Der Formenvorrat ist nicht sehr groß und nicht so scharf ausgeprägt wie der attische; barocke Bildungen wie jene attischen Kannen, Becher, Näpfe fehlen ganz.

Literatur. Der argivische Stil ist sorgfältig bearbeitet von *W. Müller* und *Oelmann* Tiryns I, Athen 1912, 135 ff. Tf. 14 ff.; frühere Funde sind wenigstens beiläufig herangezogen. Ergänzend *Evangelidis* 'Εφ. 1912, 131 ff. Einige Abbildungen bei *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 110, 1—5; 112, 11; 114, 1; 117, 10 (syrakusanisch). Feine Bemerkungen macht *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 40, 88 ff., 106 ff. u. ö. (178). Die Massenfunde in der südlichen Argolis, das Verbreitungsgebiet, das sich erst nach Norden hin mit dem des sonst so erfolgreichen protokorinthischen Stiles zu durchdringen beginnt, endlich die unverkennbare Verwendung der nordostpeloponnesischen Tonlager lassen die Ortsbestimmung als zweifellos erscheinen. Technik: der vortreffliche Ton ist grün, bei starkem Brande braun, beides oft am selben Gefäß; bei gröberer Arbeit sind weiße Steinchen darin. Der beste Firnis hat braunschwarzen metallischen Glanz, minderer ist braun und kann hellrot brennen. Bei geringerer Ware wirken Ton und Firnis etwas matt. Weiß aufgesetzte Ornamente sind selten, z. B. *Waldstein* The Argive Heraeum II Tf. 60, 7. — Formen: einfache hohe Amphoren Tiryns I Tf. 17, mit Strickhenkeln 136; bauchig Heraeum II 117 (spät). Mit Doppelhenkeln Tf. 20, 4; vgl. Tf. 14, 7. Protogeometrische Amphorisken Tf. 16, 4, 8. Kannen 136, Tf. 14, vgl. Tf. 16, 10, Tf. 19, 6; 'Εφ. 1898 Tf. 4, 7; 1912, 132. Hydrien 157 (protogeometrischer Typus). Kratere und Skyphoi: protogeometrisch 153 f. (nicht alle sicher argivisch, vgl. §§ 50 f.; *Rubensohn* Ath. Mitt. XLII 1917, 75 ff.), Tf. 16, 1—3, 5, 9, vgl. die Tasse Tf. 18, 15; reicher Typus, z. T. mit Bügelhenkeln; 1. Gruppe, vorwiegend kümmerliche Ornamentik der oben charakterisierten Art, häufige Darstellung von Frauenchören: 145 Tf. 19, 2, 4; *Schliemann* Tiryns 107 Tf. 16 b c, Tf. 17 a; *Schuchhardt* Alteuropa 305 (der eine bei diesen späten Gefäßen gewiß zufällige Ähnlichkeit mit der Rössener Keramik bemerkt); Heraeum II Tf. 56, 6—10, Tf. 57, 15—19. Spätmykenischer Vorläufer Tiryns I Tf. 19, 1, Ende und Orientalisierung in Funden aus Syrakus 146: *Orsi* Not. d. scavi 1893, 477; 1895, 135, 137, 159, 161, 176, 185; Mon. d. Lincei XXV 523, vgl. XXIII 816 f. Abb. 77, 1 (Caulonia); vgl. § 106; *Schweitzer* a. O. — 2. Gruppe, bessere Felderteilung: 146 f. (vgl. Ann. d. Inst. 1872 Tf. J 1; 'Εφ. 1912, 135, 10; auch mit hohem Fuß) Tf. 15, 1—3, 5, 13, Tf. 19, 7, Tf. 20, 1—3, 5. Tf. 15, 10 leitet über zu den einfachen Näpfen Tf. 18, wohl außer 16 (attische Form). Korbnapf Tf. 16, 6. Büchsen: eiförmig 156, Tf. 16, 12, Verzierung protogeometrischer Art; zylindrisch 'Εφ. 1912, 133 f., entwickelter Stil. — Verschiedene von den obigen Formen zeigen die Proben der technisch abweichenden korinthischen Funde, Amer. Journ. Arch. IX 1905 Tf. 11—16, vgl. Tiryns I 142 und § 74. Abb. 24, Abb. 23a, Abb. 21, Abb. 22

Der Ornamentschatz der neuen Funde, 160, ist nicht ganz vollständig; es fehlt z. B. ein gewiß auf attischen Vorbildern beruhender Doppelmäander wie Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 10, 2 (theräisch). Umgekehrt dürfte XIX 5, eine halslose Amphora, eher attisch sein; das seltene Ornament neben dem Mäander findet sich auf einer attischen Amphora, Annual Brit. Sch. Ath. XII 87, 8. Zu den charakterlosen Ornamenten der ersten Kratergruppe vgl. Kretisches, ebda 31. Weiteres: *Schliemann* Tiryns Tf. 16 (Schachbrett), 18, 20 a, besonders stillos (vgl. Attisches, Jahrb. XIV 1899, 194; *Winter* 112, 1); b mit rund geführtem Mäander — gegen die Natur des Ornamentes, an Stelle der besser geeigneten Spirale (vgl. *Dragendorff* Thera II 158). Treppenmäander und breites Zickzack vereinzelt auch im protokorinthischen Nachbarstile, wohl unter argivischem Einfluß (149). Die echte Spirale, im protokorinthischen Stil häufig, fehlt bisher im argivischen (160 XX 3 rechts ist falsch gezeichnet, vgl. Tf. 20, 3); eine eigentümliche Ersatzform *Wide* Jahrb. XIV 1899, 86, wo auch Gestalten. Weiteres Bildliche Heraeum II Tf. 57. Die beste bildliche Scherbe, offenbar spät, *Schliemann* Tiryns Tf. 23 a, vgl. *Buschor* Beiträge z. Gesch. d. griech. Textilkunst, Dissertation München 1921, 23. Auf der Grenze zum orientalisierenden Stile steht die Amphora Heraeum II 117 (gestümperter Reiter in Umrißzeichnung auf einem Pferd mit ausgespartem Auge). Abb. 23b

Grobe monochrome Ware: 159, Tf. 15, 7, 12, 14, 15; zur feineren § 75.

Der protokorinthische geometrische Stil

Fertig und in sich gefestigt in der Verwendung weniger, sparsam und geschmackvoll angeordneter Ornamente und einfacher Formen, seiner Wirkung sicher in der unübertrefflichen Meisterschaft der Technik, tritt ein Stil auf, dessen Entwicklung trotz seiner selbstsicheren Eigenart der der böotischen Keramik auf höherer Stufe ähnelt. Denn trotz des Eindringens orientalisierender Elemente, die anfangs etwas Verwirrung stiften, dann einfach und glücklich stilisiert werden, trotz der frühen Ausbildung eines schwarzfigurigen, teilweise selbst polychromen bildlichen Miniaturstils von höchster Feinheit leben die einfachsten alten Formen dauernd weiter, bis gegen das Ende des Archaismus um 500. Freilich be- § 70, Abb. 26—31

schränkt sich dieses Nachleben auf kleine, zuletzt auf Miniaturgefäße von flüchtiger Arbeit; das schöne feste Gebrauchsgeschirr der ältesten Art verschwindet früh.

Über die Heimat des Stiles kann kaum ein Zweifel sein; die vielfachen Beziehungen seiner späteren Entwicklungsstufen zum korinthischen Stile, korinthische und sikyonische Inschriften, vor allem aber die Verwendung des ausgezeichneten nordargivischen Tones, auf welchem schon die Blüte der mykenischen Technik in Hellas beruhte, verweisen ihn in die nördliche Argolis. Dem entspricht das engere Verbreitungsgebiet (das weitere umfaßt späterhin die ganze alte Welt bis Süddeutschland): im Süden der Argolis, wo ein eigener Stil bestand, fehlt das Protokorinthische fast ganz, am Heraion ist es bereits stark vertreten, ebenso in Ägina und in Delphi. Ausgangspunkt wird ein einzelner Ort sein, aber wir kennen ihn so wenig wie die Anfänge des Stiles; später waren sicher verschiedene Orte an der Herstellung beteiligt, darunter Korinth und wahrscheinlich Sikyon. Dies könnte der Ursprungsort sein; doch kann es ebensogut eine andere, kleinere Stadt in der nördlichen Argolis sein. Der feinsten Ware folgen schon früh Nachahmungen verschiedenster Art, Erzeugnisse geringerer Werkstätten, die von der Argolis selbst bis nach Cumae zu verfolgen sind. Sogar der so viel reichere Dipylonstil hat sich gelegentlich zur Nachahmung einfacher Typen oder auch der Technik allein herbeigelassen (vgl. o. § 63).

Auf der ältesten, rein geometrischen Stufe des Stiles ist zu scheiden zwischen starkem Gebrauchsgeschirr und feinster Luxusware; diese geht schwerlich bis in die Anfänge des Stils zurück. Beide Gattungen sind technisch und vielfach auch stilistisch unlösbar verbunden. Technisch kann sich selbst die beste Dipylonware nicht mit der protokorinthischen vergleichen; nur die riesigen Monumentalgefäße scheinen eine attische Sonderleistung zu sein. Am ähnlichsten ist die beste spätmykenische Keramik der Argolis. Der Ton ist äußerst fein und rein, weißgelb, warm hellgelb oder hellolivgrün — dies vorwiegend bei feinen, nicht bei starken Gefäßen. Nur diese zeigen bisweilen einen feinen Überzug von hellerem Ton, ohne daß man sie deshalb als gering oder als Nachahmung zu bezeichnen brauchte; es finden sich alle Übergänge bis zum glättenden Wasseranstrich. Der Brand ist immer scharf und beeinflußt auch die Farbe des prachtvollen Firnisses, der bei guter Ware sehr dicht und glänzend, bisweilen metallisch ist, von hellem Orangerot bis zu schwärzlichem Olivbraun. Kleine Gefäße werden selten ganz gefirnißt und dann sehr sparsam mit Weiß, später auch mit Violett verziert. Diese einzigen Werkstoffe sind mit höchster Kunst des Töpfers und Malers verwendet; oft ist das technische Ideal des geometrischen Stiles, mathematische Schärfe und Genauigkeit, erreicht. Es ist die selbe Liebe zur Sache wie bei den besten japanischen Lackarbeiten; der gleiche Geist lebt noch in den köstlichen Miniaturbildchen. Aus diesem technischen Ehrgeiz erklärt es sich, daß bei dem kleinen Tafel- und Toilettengeschirr, besonders Skyphoi und Büchsen, sowie bei der Miniaturware äußerste Dünnwandigkeit erstrebt wird — der Töpfer wetteifert hier erfolgreich mit dem Toreuten — und daß der nur mit Streifen verzierte Unterteil der Gefäße meist keine rhythmischen Gruppen
Abb. 26 ff. aus breiten und schmalen Bändern zeigt: die gleichmäßige Liniierung soll durch ihre Genauigkeit erfreuen; nur zu unterst kommen breite Firniszonen häufiger vor.

Der Ornamentschatz beschränkt sich bei der großen Mehrzahl der rein geometrisch verzierten Gefäße auf folgende Formen, von welchen bei den feinen Gefäßen wieder nur die einfachsten verwendet werden: echte Spiralen und Spiralhaken verschiedner Art, einfache Mäander, als Linie wie als schraffiertes Band, und Mäanderhaken; einfache und mehrfache kleine Hakenkreuze; Zickzacklinien, zum Teil mit Scheitelansätzen wie die böotischen; Dreiecke, die früh zu Strahlen um Hals und Fuß werden; Rauten bis zu ganzen Netzen mit Punktfüllung; Schachbrett; Reihen von N, die mit der einen Hasta unten, mit der andren oben ansetzen (aus gegenständigen Strichen). Deutlich vegetabilisch ist nur das Vierblatt (das mit einer kursiven Raute zu einem Firnisstern mit heller Mitte gekreuzt wird), doch auch die Punktrosette erhält bisweilen einen Stiel, besonders neben den Henkeln. Vögel, gern in äußerster Stilisierung mit minimalem Körper und mit Reiherschopf, Aale, Schlangen, Fische, auch Hirsche kommen hinzu; die später typischen laufenden Hunde (Hasenjagden) fehlen anfangs noch. Bildliche Darstellungen sind anfangs selten und wohl vom Dipylonstil abhängig (Krieger, Wagen, Schiffe). Zu diesen Hauptornamenten kommen seltnere, so an Krateren große Räder, denen die Kreise und Räder spätgeometrischer Lekythen entsprechen.

Der Formenvorrat ist bei den großen Gefäßen weniger eigenartig als bei den kleinen. Auffällig ist die Eleganz der Linienführung, vom einfachen Napfe bis zur großen Amphora, Abb. 26—31 sowie das Nachleben von Brustwarzen grade an den größten Gefäßen. Die feine Gattung besitzt eine Reihe Sonderformen, vor allem den randlosen Skyphos, die kuglige oder birnen- Abb. 28—31 förmige, immer schlanker werdende Miniaturlekythos, die zylindrische Schachtel und zwei merkwürdig barocke Kännchen: das eine ist ganz schlanker Hals mit niedrigem Trichter- Abb. 27 bauch, das andere, etwas später auftretende, ganz weiter Bauch mit breiter Mündung. Erstere bilden im Verein mit den Miniaturskyphoi eine noch im 6. Jahrh. weit verbreitete Sakralware, während die kleinen Lekythen, denen sich später beutelförmige Aryballen anreihen, gewiß vorwiegend als Originalpackung bestimmter Salböle dienten; sie sind die eigentlichen Nachfolger der mykenischen Bügelkannen. Ihre Formentwicklung geht von den protogeometrischen Kännchen aus; orientalischer Einfluß ist, wenn überhaupt, so erst für die spätere Entwicklung anzunehmen.

Literatur. Allgemeines. Der Name des Stiles stammt von *Furtwängler* und hat sich so § 71 eingebürgert, daß man ihn vorläufig besser nicht durch das farblose „Nordargivisch" oder das zu enge und nicht ganz sichere „Sikyonisch" ersetzt. Dies tut *Friis Johansen* in seiner ausgezeichneten Dissertation Sikyoniske Vaser, Kopenhagen 1918, einem Muster methodischer und eindringender Untersuchung, die für die älteren Stilstufen nahezu erschöpfend ist; für die jüngeren steht eine Fortsetzung in Aussicht. Äußere Umstände haben dem Verfasser leider den Augenschein der wichtigen delphischen, korinthischen und cumanischen Funde verwehrt; vollkommen abschließend ist also auch diese Arbeit nicht. Da eine Übersetzung kaum zu erwarten ist, sei gegenüber dem herrschenden Vorurteil bemerkt, daß Deutschsprachige sich in 1—2 Tagen in jede nordgermanische Sprache soweit einlesen können, um Fachschriften zu lesen. Dennoch wird das Buch nicht allgemein benutzt, geschweige denn genau gelesen werden; ich lasse deshalb mein Manuskript von 1912 auch in Hinsicht der älteren Literatur unverändert und gehe erst zuletzt auf *Johansens* Buch ein. Ich freue mich, mit ihm in allem Wesentlichen und in den meisten Einzelheiten übereinzustimmen. — Einen guten Überblick gibt *Dragendorff* Thera II 190 ff.; dazu *Furtwängler* Ägina, Das Heiligtum der Aphaia 475 ff., 448 ff. *(Thiersch)*; *Washburn* Jahrb. XXI 1906, 122 ff.; vgl. auch *Lippold* Münchn. archäol. Studien 452, 3. Mehr für die orientalisierende Stilstufe in Betracht kommt *Pallat* Ath. Mitt. XXII 1897, 265 ff. Er rechnet irrig eine östliche, offenbar rhodische Gattung kleiner Schalen (272) zum protokorinthischen Stile, was stilistisch wie technisch gleich unmöglich ist und sehr mit Unrecht gegen *Dragendorff* verteidigt wird von *Prinz* Funde aus Naukratis, 7. Beiheft zur Klio (Leipzig 1908) 69 f.; vgl. §§ 85 f. — Ganz mißlungen ist die Bearbeitung der Heraionfunde bei *Waldstein* The Argive Heraeum, der selbst mit phantastischer Willkür und Unkenntnis vorgeht und dadurch seinen kundigen Mitarbeiter *Hoppin* in eine schwierige Lage bringt; vgl. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XXIV 1904, 816; XXVI 1906, 792; *Thiersch* a. O. 448. Die versuchte Anknüpfung des protokorinthischen Stiles an den spätmykenischen ist völlig verfehlt, es klafft vielmehr trotz der technischen Verwandtschaft, der echten Spirale u. a. m. eine große Lücke[1]). Trotzdem könnten die ältesten erhaltenen Gefäße ganz wohl noch dem 9. Jahrh. angehören, nur ist es unbeweisbar; *Poulsen* Dipylongräber und Dipylonvasen 75 f. ist allzu zuversichtlich. Widerlegen kann man die Skepsis von *Furtwängler* und anderen nicht, vgl. *Frickenhaus* Tiryns I 7, 4 (103: Ende des Stils). *Schweitzer* Berl. phil. Woch. XXXIX 1919, 179 hält den Stil im Rahmen der von ihm verfolgten Gesamtentwicklung der geometrischen Stile für spät, d. h. 8. Jahrh. Das greifbarste Kennzeichen ist die auch im theräischen und im Dipylonstil späte echte Spirale, allenfalls auch der zweifarbige Stern aus Vierblatt und Raute. — Auch die delphischen Funde sind nicht besonders glücklich behandelt von *Perdrizet* Fouilles de Delphes V 133 ff., 146 ff. (Paris 1908, das Manuskript jedoch viel älter). *Perdrizet* trennt die starke Gebrauchsware völlig von den feinen Gefäßen und hält diese unbegreiflicherweise auf Grund allgemeiner Erwägungen ohne jede Beweiskraft für jonisch, obwohl er die Kanne Chigi mit der dorischen oder achäischen Inschrift kennt (etwa auf Grund von Strena Helbigiana 149, 5?). Wenn *Graef* D. antiken Vasen v. d. Akropolis 28 in den delphischen Funden eine besondere phokische Gattung findet, so trennt er damit unlösbar Verbundenes. Ihm folgt *Laistner* Annual Brit. Sch. Ath. XIX 61 ff., der jedoch anscheinend mit Recht — selbständig urteilen kann man ohne Augenschein nicht — einiges als fremd ausscheidet (noch mehr *Johansen*, s. u.). — Von den äginetischen Funden ist nur ein kleiner Teil von *Furtwängler — Thiersch* und *Pallat* behandelt, s. o.; die reichen Funde aus der Stadt sind unveröffentlicht, doch von *Johansen* benutzt. — Die cumanischen Funde enthalten neben echt Protokorinthischem vieles abhängige Örtliche. Der italische geometrische Stil, dessen Ausgangspunkt Cumae sein dürfte, hat vom protokorinthischen Stile den stärksten Einfluß erfahren. Mehr läßt sich nicht sagen und ein chalkidischer Mutterstil ergibt sich auch aus den Untersuchungen von *Gabrici* nicht, Mem. acad. Napoli II 1911, 59 ff.; Mon. d. Lincei XXII 213 ff.; vgl. *Johansen* 145 f.; Weiteres § 105. Auch *Gabricis* Anknüpfungsversuche an das Mykenische sind verfehlt und führen nicht über Allgemeinheiten hinaus. Seine großen Verdienste liegen in der Feststellung des Tatbestandes an dieser durch Raubgrabungen heimgesuchten Stätte und in der sorg-

1) Die Lücke wird anerkannt, aber dennoch Aufleben des Mykenischen bei einem der spätesten Gefäße angenommen von *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910, 33. Das geht wirklich nicht; hier liegt höchstens jonischer Einfluß vor.

fältigen Veröffentlichung. Nur scheidet er leider echt Protokorinthisches und cumanische Nachahmungen nicht, was auf Grund der Technik leicht möglich sein sollte; die Unterschiede fallen selbst in den Abbildungen auf. — Vorwiegend die feine Ware behandelt *Lorimer* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 326 ff. von dem festen Punkte der Nekropole von Syrakus aus. Sie zieht im wesentlichen richtige Schlüsse aus dem Vergleich des etwas jüngeren Friedhofs von Gela, kommt jedoch im einzelnen auch nicht über die grundlegenden Beobachtungen des Entdeckers *Orsi* hinaus, Not. d. scavi 1893, 450 ff. und besonders 1895, 109 ff., dazu *Petersen* Röm. Mitt. XI 1896, 262 f. Gewiß ist die Entwicklung vom rein Geometrischen des späteren 8. Jahrh. zum Orientalisierenden und Schwarzfigurigen des 7. Jahrh. deutlich, aber das zähe Nachleben alter Formen verurteilt alle nicht auf einer Fülle bestimmter Fundtatsachen beruhenden Entwicklungsreihen zum Schematismus, der gewiß klärend, aber im Einzelfalle nur zu oft unverbindlich ist. Die Dinge verwickeln sich noch dadurch, daß hier wie anderwärts mit dem Orientalisierenden zusammen neues geometrisches Gut in eigener Stilisierung auftritt; an kleinen Gefäßen vertritt vielfach nur dieses das Neue. Daß stehende oder hängende Spiralhaken und dreieckige Strahlen nicht altgeometrisch sind, muß man wissen; sehen kann man es zunächst nicht (zur Entstehung der Strahlen § 60).

§ 72 *Johansen*, zu dessen Buch *Schweitzer* Berl. phil. Woch. XXXIX 1919, 177 ff. und Ath. Mitt. XLIII 1918, 7 ff. sowie das bestätigende Fundergebnis von Ortygia, *Orsi* Mon. d. Lincei XXV 743 f., zu vergleichen ist, geht von der festen Grundlage der Technik und der Fundumstände aus, um eine genaue Kenntnis von Wesen, Entwicklung, Zeit und Heimat der Gattung zu gewinnen. Die Zeitfrage erweitert sich ihm ebenso wie *Schweitzer*, mit dessen Untersuchungen er genau übereinstimmt, zur Frage nach der Zuverlässigkeit der griechischen Überlieferung über die Gründung der italisch-sizilischen Kolonien (vgl. *Pareti* Studi sicil. e ital., Florenz 1914, 310 ff., mir nur aus dem Inhaltsverzeichnis bekannt). Die gute Überlieferung wird dadurch glänzend bestätigt und nur die verdächtige über Cumae erweist sich als irrig — was *Schweitzer* durch Annahme einer Verwechslung zwischen der äolischen und der kampanischen Stadt erklärt (anders *Pareti* 321). Es kann darnach als sicher gelten, daß Cumae Mitte des 8. Jahrh., Syrakus etwas später und Gela wieder etwas später gegründet worden ist. In und um dies bis zum Beginn des 7. Jahrh. reichende Gerüst fügt sich das bisher aus anderen Städten wie Megara und Lokroi Bekannte vortrefflich und ich kann es dahin ergänzen, daß auch die seit Jahrzehnten geheim gehaltenen Funde von Selinunt der stilgeschichtlichen Chronologie durchaus entsprechen. Denn von einem freilich nur kurzen heimlichen Besuch der Magazine des Museums von Palermo ist mir der Eindruck geblieben, daß die ältesten Funde ganz überwiegend aus korinthischer Massenware bestehen. Das entspricht der Gründung der Stadt in der zweiten Hälfte des 7. Jahrh. *Johansen* sucht nun durch genaue Prüfung der Zeitgleichen und Abfolgen in den massenhaften Grabfunden ein genaues chronologisches Gerüst der Stilentwicklung zu gewinnen. Als Leitform benutzt er die so ungemein verbreitete kleine Lekythos, die er Aryballos nennt, während er als Lekythos wenig glücklich die hochhalsige Trichterkanne („Platschkanne") bezeichnet; hier wird der übliche Sprachgebrauch beibehalten. Die Entwicklung von der kugligen zur birnenförmigen, und zwar erst gedrungenen, dann schlanken Lekythos war schon bekannt (vgl. z. B. Ath. Mitt. XXVIII 1903, 201); typologisch ist sie zweifellos, im Einzelfalle muß man aber mit dem Nachleben älterer Formen in den Werkstätten und der Gefäße selbst im Hausgebrauche rechnen. *Johansen* tut das auch und führt solche Fälle an (106); daher kann seine Zusammenstellung dessen, was mit der „breiten", der „spitzen" und der „hohen" Form gleichzeitig ist, insoweit Massenfunde vorliegen, als zuverlässig gelten. So hat er das, was man im ganzen immer schon sehen konnte, nicht nur gegen Zweifel geschützt, sondern das Bild auch im einzelnen sehr bereichert und schärfer gezeichnet. Bedenken oder doch Fragen erheben sich nur da, wo es sich um spärliche Arten und einzelne Grabfunde von großer chronologischer Tragweite handelt. Dies ist nun grade bei einem Punkte von grundsätzlicher Bedeutung der Fall.

Johansen scheidet in seiner Terminologie, die man besser nicht mit *Schweitzer* abändert (denn das verwirrt), folgende Stufen und Richtungen. Geometrisch schlechthin nennt er nur das starke, z. T. aus großen Gefäßen bestehende Gebrauchsgeschirr, spätgeometrisch die altertümlichste feine Ware, deren Leitform die kuglige („breite") Lekythos ist. Diese in Cumae häufige, in Syrakus und Megara nur noch in den frühesten Gräbern angetroffene, in Gela eben noch nachklingende, in Lokroi verschwundene Gattung läßt er typologisch mitten in der zweiten Hälfte des 8. Jahrh. aufhören. Von da ab scheidet er bis Mitte des 7. Jahrh. zwei sehr verschiedenartige Parallelstile: einen nachlebenden geometrischen, „subgeometrischen", und einen späterhin in den korinthischen einmündenden archaischen Stil in drei Stufen. Wenn er das Subgeometrische so früh abschließt, so geschieht es, weil er die offenbar von Korinth ausgehende späteste Ware nicht mehr dazurechnet; im großen Zusammenhange muß man das aber doch, und damit rückt die äußerste Grenze ans Ende des 6. Jahrh. Viel wichtiger als diese Frage eines kümmerlichen Nachlebens ist die des archaischen Stiles. *Johansen* versteht darunter die Verbindung von schwarzfiguriger Technik mit bildlichen Darstellungen, die über reine Tierfriese hinausgehen. Diesen Stil läßt er unmittelbar an das Spätgeometrische anschließen, also bereits im 8. Jahrh. einsetzen. Er will damit der schematischen Reihenfolge vom Geometrischen über den orientalisierenden Tierfriesstil zum archaischen Bilderstil eine andersartige, durch die Fundtatsachen gesicherte Wirklichkeit gegenüberstellen. Das unvermittelte Auftreten des Neuen erklärt er durch Übernahme aus anderen Techniken.

§ 73 Dazu ist Folgendes zu sagen. Gar so schematisch dachte man sich die Entwicklung doch auch bisher nicht. Nachdem der spätgeometrische Stil zumal in Attika gradezu in bildlichen Darstellungen geschwelgt hatte, sehen wir im frühattischen Stil einen schrittweisen, niemals bilderlosen Übergang bis zum vollentwickelten schwarzfigurigen Stile. Der Vergleich mit der Plastik lehrt, daß dieser

Vorgang frühestens um 600 abgeschlossen gewesen sein kann. Daneben sehen wir in Attika einen besonderen, schwerlich sehr früh entwickelten Tierfriesstil, der sich mit den späteren Phasen des im engeren Wortsinne Frühattischen stellenweise durchdringt und noch im 6. Jahrh. nachlebt. Dieser Vorgang füllt etwa das 7. Jahrh. aus, wenn er sich auch ein wenig über dessen Grenzen ausdehnen mag; ganz scharf lassen sich ja auch die stilistischen Grenzen nicht ziehen. In Korinth besitzen wir ebenfalls sehr altertümliche bildliche Scherben und kein Verständiger denkt daran, den späten korinthischen Bilderstil aus dem neben ihm herlaufenden Tierfriesstil abzuleiten. Auch im Protokorinthischen ist das zähe Nachleben des Alten neben Neuem längst erkannt; nur hat niemand den schwarzfigurigen Stil im 8. Jahrh. beginnen lassen. Dazu sehe ich auch heute noch keinen zureichenden Grund. Die bildlich verzierten Gefäße sind nicht zahlreich genug, für ihren Zeitansatz verwendbare Grabfunde zu spärlich, als daß man sagen könnte und müßte, die an Übergängen und gewiß auch Schwankungen so reiche Geschichte der Lekythenform zwinge zu dieser Annahme. Da der äußere Beweis für den Zeitansatz nicht in hinreichend engen Grenzen erbracht ist, darf man nicht gegen das im Rahmen der allgemeinen Kunstentwicklung Wahrscheinliche verstoßen. So auch *Pottier* Rev. arch. XIII 1921, 17 ff. zu einem Aufsatz von *Johansen*, der hier nur noch nachträglich erwähnt werden kann. Mag man nun auch mit einer früh entwickelten Dädalidenkunst rechnen und den protokorinthischen schwarzfigurigen Stil an die Spitze aller anderen stellen — ins 8. Jahrh. wird man selbst mit den bescheidensten Anfängen schwerlich hinaufgehen dürfen; es sei denn, daß man protokorinthische Gefäße wie Heraeum II 127, 53, frühattische wie *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 11 f. 345 oder die theräischen Scherben Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 6, 5 ff. ihrer reichlichen Ritzung wegen bereits als schwarzfigurig bezeichnen wollte. Aber selbst dann fragt es sich sehr, ob man *Johansens* altertümlichste „archaische" Lekythos, Journ. hell. stud. XI 1890, 179, über den Anfang des 7. Jahrh. heraufrücken darf; die Funde von Gela sprechen nicht dafür. Bilder von so entwickeltem Stile wie auf der Macmillan- und vollends der Berliner Lekythos wird man auch im 7. Jahrh. nicht allzu hoch Abb. 58 ansetzen dürfen (§§ 99 f., 104). Die untere Grenze seiner dritten Gruppe, zu welcher die große Kanne Chigi gehört, läßt *Johansen* denn auch offen. Eine gewisse Verschiebung nach unten wird auch im rein Geometrischen anscheinend mit Recht von *Schweitzer* empfohlen: es ist sehr fraglich, ob irgend ein Gefäß noch ins 9. Jahrh. gehört. So ergibt sich die allgemeine Forderung, gegenüber *Johansens* Schlußtabelle zumal im archaischen Stil einen größeren Spielraum nach unten zu lassen. Seine eigenen Angaben 156 (Gela) und 159 f. führen eigentlich schon darauf, die theoretischen Grenzen lieber ein Vierteljahrhundert tiefer anzusetzen, und praktisch, im Einzelfalle, wird ein halbes Jahrhundert kein zu großer Spielraum sein. *Johansen* selbst rechnet mit einer Überschneidung der Nachbarepochen (137).

Die Herkunft der Gattung aus Sikyon verficht *Johansen* 144 ff. sehr entschieden und mit guten Gründen, zu welchen sich noch die auf Grund der Dachterrakotten gezogenen Schlüsse von *Koch* Röm. Mitt. XXX 1915, 111 ff. fügen ließen. Immerhin ist zu sagen, daß die Herstellung an mehr als einem Ort und damit auch die Möglichkeit der Entstehung an einem anderen Orte nicht ganz ausgeschlossen ist. In der nördlichen Argolis dürfte der Stil aber auf jeden Fall zu Hause sein; dafür und gegen jedes andere Gebiet spricht die Technik allzu deutlich. Deshalb ist der Vorschlag von *Schweitzer* Berl. phil. Woch. XXXIX 1919, 181 ff., Entstehung des Stiles auf einer Küsteninsel und spätere Übersiedlung in die Argolis anzunehmen, wenig glücklich. Es ist der geographische Ausdruck für einen stilistischen Tatbestand, der sich auch anders erklären läßt — was *Schweitzer* denn auch selbst zugibt. So konnten z. B. vorwiegend, aber nicht ausschließlich insulare Formen wie die halslose Amphora ebensogut nach der Argolis gelangen wie nachweislich nach Athen (§ 63). Ein gewisser, aber keineswegs vollständiger Formenwechsel der Epochen und der verschiedenen Gefäßgattungen ist nur natürlich; ein auffälliges Bindeglied zwischen der derben rein geometrischen und der feinen, z. T. jüngeren Ware ist z. B. die Pyxis Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 35, 3. — Das Verbreitungsgebiet auf *Johansens* Tf. 21 umfaßt nur die klassischen Länder; späte Ausläufer sind bis Süddeutschland gelangt: *Lindenschmit* D. Altertümer uns. heidn. Vorzt III 7. Heft Tf. 1, 3 f. Dagegen ist die Fundangabe der anscheinend nicht einmal protokorinthischen Scherbe Beitr. z. Anthropol. u. Urgesch. Bayerns I Tf. 2, 3 unzuverlässig: *Sieveking* Münchn. Jahrb. VII 1912, 1 f.

Beispiele. Ornamente *Johansen* 61; *Laistner* 65 § 69. — Starkes Geschirr, das bei kleinen § 74 Gefäßen durch Übergänge mit dem feinen verbunden ist. Technisch verwandt, aber offenbar eine eigne, vermutlich örtliche Gattung ist das Korinthische Amer. Journ. Arch. IX 1905, 411 ff., Tf. 11 ff., *Nichols*, vgl. *Johansen* 17 f. Die in protogeometrischer Überlieferung stehende Verzierungsweise berührt sich eher mit Argivischem; protokorinthisch ist nichts daran. — Amphoren mit Doppelhenkeln werden bezeugt durch Miniaturnachbildungen, *Pfuhl* Athen. Mitt. XXVIII 1903, Beilage 34, 2 (*Johansen* Tf. 8, 2). — Halslose Amphora (klein; „Pyxis") Anz. III 1888, 248 (*Johansen* Tf. 3, 2). — Kanne ebda mit unbemanntem Schiff (darauf ein Vogel wie Delphes V 138, 551), vgl. *Pfuhl* 198, 65 (anders *Johansen* 38, 1; vielleicht hat das Gefäß inzwischen gelitten). Mon. d. Lincei XXII Tf. 50, 3 (*Johansen* Tf. 7, 3); Deltion II 1916, 40, 39. Weiteres Delphes V 137; *Johansen* 11, 27 f. Auch zu den Trichterkannen gab es wohl stets große Gegenstücke, vgl. Aphaia Tf. 125, 16 (Nr. 189), die mittelgroßen syrakusanischen und cumanischen Mon. d. Lincei XXV 542, 127; XXII Tf. 34 ff. (*Johansen* Tf. 8, 1, 3) und das spätere Prachtstück aus Gela XVII 262. — Kratere: mit hohem Fuß *Dragendorff* Thera II 190 (*Johansen* Tf. 1, 2), vgl. Delphes V 134, 504. Abb. 26 Mit Bügelhenkeln und Warzen ebda 501 (*Johansen* Tf. 1, 1), vgl. 502 f. und 73, 242 (Metall). Etwas jünger *Johansen* 36. Einfache kleinere 135 f., 507—509, (513 ff.); 510 ff.: Skyphoi; solche auch 138; Thera II 191; Ath. Mitt. XXII 1897, 288 ff. (289 eine Nachahmung); *Pfuhl* Beilage 33, 1—4, 7 (z. T. geringer und jünger); *Johansen* Tf. 2; 9, 1; 11, 1; 16, 1 (jünger; Vasensamml. zu München I Tf. 6, 192). Sonderform *Johansen* 42 f. Tf. 10, 2; Heraeum II 132. — Büchse: von der Form der

randlosen Skyphoi *Pfuhl* Beilage 35, 3; zylindrisch Beilage 36, 3; *Johansen* Tf. 11, 2. — Teller (ziemlich spät) Heraeum II Tf. 59, 17 f.; *Johansen* 44. — Ringgefäß: streng geometrisch Lincei XXII Tf. 39, 2 (ziemlich groß; *Johansen* 34 Tf. 7, 2; vgl. *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 44, 86). — Die Zugehörigkeit der Bildreste von großen und kleinen Gefäßen, Delphes V 138, bezweifelt *Johansen* 9, 1 ohne zureichenden Grund, da die Darstellung eines Schiffes doch gesichert ist. Ähnlich steht es mit den großen Rädern auf den Kraterscherben a. O. 136, 513 ff. (nur 525 f. scheidet *Laistner* a. O. aus technischen Gründen aus); vgl. *Lorimer* 332 (*Johansen* Tf. 4, 5). Scherben aus Theben *Keramopulos* Deltion III 1917, 69.

Feines Geschirr. Skyphoi. *Johansen* 31 ff., 92 f., 102 ff. Tf. 9, 2—10, 1; 16, 2; 17, 2, 5.
Abb. 29 Einfacher Typus Mon. d. Lincei XXII 395, 149 Tf. 49, 9; 50, 1; München I Tf. 7, 212; *Buschor*[2] 39; 'Εφ. 1898 Tf. 2, 11. Vgl. Heraeum II Tf. 59, 9—11; 66, 2—5. Mit Strahlen Lincei a. O. Tf. 50, 2; *Lorimer* 328, 3 a; *Pallat* 276, 278. Gefirnißt mit Weiß *Pallat* 277; 'Εφ. 1898 Tf. 2, 3; Deltion II 1916, 32; Heraeum Tf. 60, 10 f. Jüngere Kreuzung (mit Weiß und Rot) München I Tf. 7, 217. Von etwas anderer Technik und Ornamentik (zur Form vgl. *Johansen* Tf. 10, 1; München I Tf. 6, 216) ist eine in Hellas verbreitete Gattung, die trotz auffälliger Beziehungen zu Kreta doch wohl mit Recht hierher gezogen wird: *Johansen* 92 ff.; Thera II 316, 508; *Pfuhl* 151 f., 164 Beilage 20, 8; Heraeum Tf. 60, 9; *Kastriotis* und *Philadelpheus* Praktika 1911, 120, 15 f. (*Karo*). — Flüchtige Miniaturskyphoi, 7. und 6. Jahrh., *Pfuhl* Beilage 33, 5 f.; München I Tf. 6, 220 f.; Heraeum II 151 (umgekehrt bemalt); Thera II 23, 47; Tiryns I 103; *Burrows* und *Ure* Annual Brit. Sch. Ath. XIV 250 f., 257, 273 usw., Tf. 9 e; Journ. hell. Stud. XXIX 1909, 312 f., vgl. 330 (böotisch). *Ducati* Ausonia I 1906, 143 f. läßt sie bis ins 5. Jahrh. herabreichen. — Büchsen. *Johansen* 38 ff., 109 f., 139 (z. T. orientalisierend) Tf. 12; 16, 3; 17, 3. Im Typus der Skyphoi *Pfuhl* Beilage 34, 4 f.; 35, 1 f.; jünger *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 16, 357. Zylindrisch: hoch *Collignon-Couve* Tf. 17, 404; flach *Pfuhl* Beilage 36, 1 f., Thera II 191. Spät, vgl. *Johansen* 139: *Lorimer* 329, 6; Ann. d. Inst. 1877 Tf. C D 9; Not. d. scavi 1895, 143 (Nachleben), 191. Konisch, spät, Aphaia Tf. 128, 23. — Schalen mit abgesetztem Rand scheinen sich erst an der Grenze zum orientalisierenden Stil aus dem Skyphostypus des starken Geschirrs entwickelt zu haben; vgl. *Johansen* 105 ff. Tf. 17, 1. Paradigmatische Reihe: München I Tf. 6, 192; *Lorimer* 328, 3 b; München I Tf. 6, 196; Aphaia Tf. 128, 28; entwickelte Schalen Mon. d. Lincei XXII Tf. 49, 5; Not. d. scavi 1893, 476. Häufig rote Linien, einmal Ersatz der Strahlen durch ungeometrische Vögel: München I 8. — Kännchen. Trichterförmige („Platschkännchen") *Johansen* 28 ff., 107 ff. („Lekythoi") Tf. 7, 1; 8, 1, 3; 15.
Abb. 27 Heraeum II 129; München I 11 Tf. 6, 224 f.; Aphaia Tf. 128, 3, Tf. 126, 2—4, gröber, so meist Mon. d. Lincei XXII Tf. 34 ff. passim, mittelgroß; *Lorimer* 329, 4; *Pallat* 294 ff.; 296 ganz gefirnißt mit Weiß, Rot und etwas Ritzung. *Washburn* a. O. 124 geht zu weit, wenn er wegen der Häufigkeit hybrider Stücke in Korinth alle schwarzbunten korinthisch nennt; *Pallat* 296 ist so protokorinthisch wie Aphaia Tf. 128, 27 korinthisch. Bauchige (jünger) *Johansen* 111 f. Tf. 17, 4 (*Lorimer* 329, 5). Zwischenform Heraeum II 128. — Amphorisken *Johansen* 41 f. Tf. 8, 2; 13, 2; *Pfuhl* Beilage 34, 2 f. Hydriske *Johansen* 41 Tf. 13, 1 (*Fölzer* Die Hydria Tf. 3, 48). — Kalathoi, z. T. durchbrochen, *Johansen* 89 ff.; Heraeum II 124 f. Tf. 59, 20; *Orsi* Mon. d. Lincei XXV 547, 134 (135 örtlich?). Die einfachsten kleinsten sind mit der Hand gemacht, doch gehören die kleinen Gefäße eher hierher als zu dem starken Geschirr. — Lekythen, kuglig und schon früh auch gedrungen birnenförmig; beide leben im orientalisierenden Stile nach, doch nur die schlankere Weiterbildung des zweiten Typus hält
Abb. 28, 31 sich bis zu Ende. *Johansen* 23 ff., 99 ff., vgl. 136 ff. Tf. 4 f., 14, vgl. 20; München I Tf. 6, 250 ff; vgl. 77 Tf. 28, 650 f. (cumanische Nachahmung); Not. d. scavi 1895, 151; 149; 179; 138; 190, 91. 123 mit gräkophönikischer Parallelform in Fayence; 1903, 534 (jünger); Mon. d. Lincei XIII 279; XV Tf. 9, 10 (cumanisch); XVII 131, 263; XXV 547 f.; Delphes V 148, 611; 153, 635 f.; *Pfuhl* Beilage 33 (12 schon mit Ritzung); Aphaia Tf. 126, 5—7 (128, 1, 5, 6, 14; 9 mit Ritzung). Was von den cumanischen Funden bei *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII 230, 235 Tf. 41 ff. echt, was Nachahmung ist, läßt sich nach der Veröffentlichung nicht ganz sicher sagen; *Johansen* 25 bezeichnet wohl mit Recht als Originalware 230, 235, Tf. 41, 1, 3 (vgl. *Lorimer* 332, 10 aus Syrakus; früher Tier-
Abb. 30 fries); 42, 2 f. (orientalisierend); 43, 2 f. (5 ist mir fraglich; falsche Spirale), 6—11 (10?); 44, 1—3, 7—12; 45, 1, 3 f. (?); 46, 2 f. (?), 4; 47, 1 f; 48, 1 (4 später); 49, 4, 6 ff. Ann. d. Inst. 1877 Tf. A B 15: Kreise; vgl. kyprische, kretische und späte Dipylonkannen; jünger, mit Kreisen und Rädern, orientalisierenden Ornamenten und einem menschlichen Kopf in Umrißzeichnung Heraeum II 146 Abb. 86 f. Tf. 66, 11 (*Lorimer* 332, 11 f.), vgl. Aphaia Tf. 128, 10. Nachleben des Alten an den typischen schlanken Lekythen § 103. Was *Hoppin* für das Älteste hält, Heraeum II 124, ist nur einfach; etwas reicher 126 (frühe Ritzung 127, 53). — Orientalische Vorbilder der jüngeren Form (auch des Skyphos): *Böhlau* Aus griech. u. ital. Nekropolen 144 f.; vgl. § 105, Fayence; *Schweitzer* Untersuch. z. Chronologie d. geom. Stile 67.

Nachahmungen aller Art und das daran anschließende Italische §§ 63, 105: dem Spätgeometrischen ist mehr oder minder Orientalisierendes beigemengt.

Monochrome argivische Gattung

§ 75 Neben den meisten geometrischen Stilen läßt sich geringe monochrome Ware nachweisen, teils rohes Gebrauchsgeschirr, das mehr oder minder zeitlos ist, teils Nachkommen der verzierten vorgeschichtlichen Keramik. Es pflegt sich dabei um durchaus örtliche Erzeug-

nisse zu handeln; doch gibt es auch einzelne selbständige Gattungen, die weit verbreitet sind. Der griechische Bucchero, die schwarze oder graue Ware, die besonders in der Äolis gepflegt wurde, hat ihre größte Verbreitung erst im 7. und 6. Jahrh. erfahren. Zur Zeit der geometrischen Stile blühte eine Gattung aus feinem, meist blaßgelbem, doch auch orangerotem Ton, von welcher sich große Gefäße jüngeren Stiles nur in der Argolis, kleine dagegen vielerorts, bis nach Ägypten, Sizilien und Etrurien hin, gefunden haben. Sie sind Abb. 25 meist mit der Hand geformt, geglättet (teilweise mit dem Messer), vielfach unverziert, doch auch mit eingedrückten geometrischen Mustern versehen. Die Muster bestehen meist aus breiten Bändern in sehr lockerer, freier Syntax unter Vernachlässigung aller Teilungen und Wagerechten; es ist darin wohl eher willkürliche Primitivität als mykenisches Erbe zu sehen. Die Bänder sind zum Teil mehrfache Zickzacklinien, häufig jedoch Verbindungen kurzer Wellenlinien, aus denen selbst Rauten gebildet werden; sie sind mit einem kammartigen Werkzeug hergestellt, größere mit S-förmigen Stempeln. Die Bänder bilden mit Vorliebe Bogen und Schlangenlinien. Hauptformen sind das fußlose Kugelkännchen und das protokorinthische Trichterkännchen, jedoch in weniger scharfer Ausprägung; die Form kommt auch mit kurzem weitem Halse vor. Außerdem gibt es alle möglichen kleinen Näpfe bis zu eleganten Kantharoi. Die Grenzen der Gattung lassen sich nicht überall scharf ziehen. Die großen Gefäße aus der Argolis, der Ton (trotz schwachen Glimmergehaltes) und vor allem die Form der Trichterkanne sprechen für argivischen Ursprung. Grade in der Argolis gibt es sehr ähnliche mykenische unbemalte Ware, mit der gewiß ein Zusammenhang besteht.

Literatur. *Dragendorff* Thera II 196; *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 210 ff.; *Thiersch* und *Furtwängler* Das Heiligtum der Aphaia 446 ff., 477 Tf. 124, 2—8 (Abb. 25); *Ure* Journ. hell. stud. XXX 1910, 344, 46; *W. Müller* und *Oelmann* Tiryns I 159 Tf. 15, 9, 11; *Lorimer* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 329, 21; das Fehlen in Syrakus berechtigt angesichts der sonstigen Fundumstände nicht, die Gattung später als die protokorinthische entstanden zu denken. Vgl. *Johansen* Sikyoniske Vaser, Diss. Kopenhagen 1918, 29 f. Ein Kugelkännchen auch in Florenz. Weitere Beispiele: *Pallat* Ath. Mitt. XXII 1897, 297; *Skias* 'Εφ. 1898, 92, 21; 106; *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 231; *Edgar* Cat. gén. du Caire, Greek Vases Tf. 26, 26339. Ring aus zehn Kännchen und ein Granatapfel in Berlin, *Furtwängler* Anz. X 1895, 33. Große Gefäße: *Waldstein-Hoppin* The Argive Heraeum II Tf. 63, 4 (jünger).

Der lakonische geometrische Stil

In den Heiligtümern von Sparta und Amyklä haben sich wenige Gefäße und viele § 76 Scherben gefunden, die trotz teilweiser Spaltung in Abarten eine Einheit zu bilden scheinen. Der Ornamentschatz läßt sich leidlich, die Syntax und der Formenvorrat weniger gut beurteilen. Eine Entwicklung kann aus den Fundverhältnissen bisher nur auf sehr hypothetischem Weg erschlossen werden, das Ergebnis fügt sich jedoch gut in die allgemeine Entwicklung der geometrischen Stile ein. Der lakonische Stil scheint mit seinem feinen Ton und metallisch glänzenden Firnis technisch höher gestanden zu haben als künstlerisch. Die Formen sind vielfach plump und schlecht proportioniert, die Ornamentik wirkt pri- Abb. 20 mitiv und verrät da, wo sie sich etwas erhebt, fremde Einflüsse — vor allem den des protokorinthischen Stiles, der auch unter den Funden gut vertreten ist, vielleicht auch argivischen und attischen. Die Vorliebe für rhythmische Streifengruppen ist wohl auch eher durch protokorinthische Vorbilder angeregt als ein Erbe des spätmykenischen Stiles; die an großen Gefäßen häufigen konzentrischen Kreise mag man protogeometrisch nennen.

Literatur. Vorläufige Veröffentlichung: *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XIII 118 ff., dazu *Tsuntas* 'Εφ. 1892 Tf. 4, 1 f. (Abb. 20; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 17, 396 ter; *Wide* Jahrb. XIV 1899, 83 f.; *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 110, 6 f.); *Fiechter* Jahrb. XXXIII 1918, 121 f., 127; *Laistner* Annual XIX 62: Fouilles de Delphes V 137, 534; in Frage kommt auch Mon. d. Lincei XXV 529, 116. Vgl. *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 48, 91, 138; *Dugas* DA V 634, der an kykladischen Einfluß denkt — was eine etwas ferner liegende Formel für den Tatbestand ist. — Technik (kein Augenschein): der feine Ton ist kräftig hellrot oder gelblich („biscuit"), selten grau. Der beste, ganz harte, pflegt keinen Überzug zu besitzen (der graue nie). Der Überzug ist teils kreidig dick, teils fein und fest gelblich. Der Firnis ist bei den Gefäßen ohne Überzug am stärksten metallisch und am schwärzlichsten; er wechselt über Braun zu Rotbraun. Selten wird Weiß zu Punkten und Zickzacklinien verwendet. Vereinzelt kommt „anscheinend" (?) Ritzung vor, und zwar an Fischen, also wohl unter protokorinthischem Einfluß und nicht gerade früh. Formen: Überblick des Herstellbaren, keine großen

Gefäße, *Droop* 122 (k: altertümliche Schnurhenkel), Abb. 20a (protokorinthischer Einfluß). *Droop* 125, 4: Oberteil einer Amphora mit sonderbar ungleichen Henkeln, am einen eine Schlange. Die seltene Form 122a hat nichts mit dem sogenannten Kothon zu tun, vgl. § 43. Ornamentik: *Tsuntas* (*Wide, Winter*) a. O.; *Droop* 120 (a: argivischer Einfluß oder Einfuhr? vgl. *W. Müller* u. *Oelmann* Tiryns I 146, 4; 148), 125: protokorinthischer Einfluß deutlich bei 4 (die Metopenstreifen ähneln wohl zufällig Spätmykenischem; protokorinthische Streifengruppen z. B. *Winter* 117, 1); 5 zeigt in dem Felde mit der doppelten Vogelreihe vielleicht argivischen Einfluß. Das Bildliche, *Droop* 124 A,
Abb. 20b E - H, *Tsuntas* (*Wide, Winter*), stammt wohl aus einem der Nachbarstile, doch ist auch attischer Einfluß denkbar.

Der theräische geometrische Stil

§ 77 Nach Thera scheinen die Dorer einen voll entwickelten geometrischen Stil mitgebracht zu haben; wenigstens zeigen die massenhaften Funde keinerlei Anfänge, sondern einen selbstsicheren strengen Stil von entschiedener Eigenart, dessen Entwicklung teils in Be-
Abb. 32 reicherung, teils in Lockerung der ursprünglichen einfachen Rhythmik von Streifen und Feldern besteht. Die Kraft des Stiles war so groß, daß er die Aufnahme orientalisierender
Abb. 33 Elemente ohne Schaden überstand: er bezwang sie durch strengste Stilisierung und Einfügung in sein festes System, und daneben hielt sich das Alte vielfach unverändert bis ins 6. Jahrh. hinein. Diese Stärke lag freilich zum Teil in der Beschränkung: zum reinen Ornamente kommt nur der Vogel hinzu, selten in Reihen, gern im Wappenschema; ein Zickzackornament deutet den Wurm an, den er fressen soll. Ganz vereinzelt und mißlungen ist der Versuch, ein Maultier, einen Löwen, einen Menschen, teils in Umrißzeichnung, teils in voller Silhouette mit Ritzung darzustellen: die Zeichnung ist halb frei, halb unbeholfen, die Einfügung ins Ornament wenig glücklich; von den festen Schemata der theräischen Dekoration galt eben das Wort: sint ut sunt aut non sint. Das gleiche zeigt sich in der reinen Ornamentik: komplizierte Mäanderformen, zu denen das Vorbild des Dipylonstils bisweilen anregte, mißlangen meist; auch das attische Füllornament wird vereinzelt nicht eben glücklich angewendet; eher gerieten vollständige Kopien attischer Gefäße.

Solche Entlehnungen verschwinden gegenüber der herrschenden Eigenart. Diese zeigt sich weniger im allgemeinen Ornamentschatz, in welchem nur die abwechslungsreiche Fülle großer Kreisornamente auffällt, als in der Syntax. Sie ist freilich weniger reich und fein als die des Dipylonstiles — zum Teil schon deshalb, weil sich die Verzierung auf wenige Gefäßformen und an diesen wieder nach protogeometrischer Art auf den Oberteil beschränkt — zeichnet sich jedoch durch einfache Klarheit der Rhythmik und meist auch durch das gleiche tektonische Feingefühl aus, welchem die Gefäße ihre schlichten, aber ausdrucksvollen Formen verdanken. Das feste System der für die einzelnen Formen typischen Verzierungen hat in seiner häufigen Wiederholung freilich etwas schematisch Unpersönliches. Ein theräisches Gefäß wirkt mit seiner nüchternen Korrektheit und seinem kalt gelblichen Überzuge neben der persönlichen Art und dem warmen Ton eines guten attischen wie ein besserer Bureaukrat neben einem feingebildeten Weltmann.

Die theräischen Vasen sind als einheimisch zu betrachten nicht nur der Fundstatistik wegen — es haben sich außerhalb anscheinend gar keine gefunden — sondern auch deshalb weil das Zeugnis der Funde durch die geologischen Eigenschaften des vulkanischen roten Tones mit seinen starken roten und grauen Einsprengungen bestätigt wird. Die Oberfläche ist nur bei monochromen Pithoi mit einer feinen Schlämmung desselben Tones überzogen, sonst mindestens mit einem gelben, hellbraunen oder, selten, grauen Tonanstrich, bei allen guten Gefäßen mit einem dichten Überzuge von feinem hellgelbem Ton, der vielleicht von auswärts eingeführt wurde (wie heut aus Siphnos). Die kleinsten Gefäße sind meist aus feinem Ton verschiedener Art; hier versagen die technischen Kennzeichen, da auch der Firnis keine auffällige Eigenart zeigt. Das grobe Kochgeschirr besteht aus einem sehr unreinen, bisweilen glimmerhaltigen, aber anscheinend auch theräischen Ton.

§ 78 Literatur. Veröffentlichung und Behandlung fast aller theräischen Gefäße: *Dragendorff* Theräische Gräber (*Hiller von Gärtringen* Thera II, Berlin 1903) 133 ff.; *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 96 ff. Bedeutendere alte Fundstücke: *Conze* Sitz. Akad. Wien LXIV 1870, Tf. 1, 1, Tf. 2, Tf. 9, 2. Neu *Caskey* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914, 297 ff. Tf. 5 f. (spät). Vgl. *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 113, 9 f.; 114, 3 (115, 1); *Perrot* IX 467, 230. *Dragendorff* äußert sich in seiner grundlegenden Behandlung trotz der Fülle seiner Funde mit Recht vorsichtig über die Vollständigkeit des daraus gewonnenen Bildes. Wirklich hat die zweite Ausgrabung viel Neues gebracht, von einer großen Erweiterung des Formenvorrats bis zu den bildlichen Darstellungen. Weiterhin ist nur der erste Teil der von *Dragendorff* angenommenen Entwicklung mit guten Gründen angezweifelt worden: die Annahme, daß ursprünglich eine reine Streifenteilung geherrscht habe, dann erst die Felderteilung

(durch Vermittlung östlicher Metallarbeiten) eingedrungen sei, ist zu schematisch; Streifen und Felder stehen vielerorts seit Urzeiten nebeneinander (vgl. *Poulsen* Dipylongräber und Dipylonvasen 73, 79; *Laum* N. Jahrb. XXIX 1912, 619, 1, der meine beiläufigen Bemerkungen 158 zu grundsätzlich auffaßt. Felderteilung auch am Halse von Amphoren und bei halslosen, dort auch Orientalisierendes: *Pfuhl* 107, 133 f. Beilage 3, 4; 4, 1; 5, 1; 7, 3, 5; *Caskey* Tf. 5, gegenüber *Dragendorff* 165). Daß die Neigung zu teilweise übertriebener Zerstücklung von Streifen, zwecks Bereicherung des ornamentalen Bildes und Vervielfältigung der rhythmischen Beziehungen, allmählich zunimmt, ist etwas anderes (vgl. besonders *Laum* 629 ff. Tf. 2, 10 [*Conze* Tf. 9, 2; *Winter* a. O. 113, 9]; *Dragendorff* 137; *Caskey* Tf. 5). Wie wenig es auf die Felderteilung allein ankommt, zeigt eine geradezu rückläufige Bewegung: die vielfach bis in den orientalisierenden Stil festgehaltene Einschließung der großen Kreisornamente in Einzelfeldern ist bei rein geometrischen Gefäßen oft in der Weise aufgelöst, daß senkrechte Systeme frei aneinander gehängter Ornamente mehr eine Raumfüllung als eine Grenze zwischen den Kreisen bilden: wir haben im Grunde nur noch ein großes Feld (z. B. *Dragendorff* 140, 331; *Pfuhl* Beilage 3, 1, 2). In dieser Auffassung vermögen mich auch die eindringenden, an feinen Bemerkungen reichen Untersuchungen von *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 75 ff. u. öfter (Index 186) nicht zu beirren. Über die Unsicherheit seiner urkundlichen Grundlage (Fundumstände) und allgemein vgl. §§ 53 f. Er scheint mir auch das Verhältnis von Form und Verzierungsweise nicht genug zu berücksichtigen (Form und Verwendung: die halslosen Amphoren waren ihrer engen Mündung wegen als Kinderurnen kaum verwendbar; die „Gefäßgräber" sind aber durchweg Kinderurnen; dieser Sachverhalt verbietet Schlüsse wie sie *Schweitzer* 75 zieht). Abb. 32

Formen und Ornamentik hängen im theräischen Stil besonders eng zusammen; manche Formen, die anderwärts Hauptträger des Schmuckes sind, bleiben ganz oder fast ganz unverziert, so durchweg die Kannen, die außer Streifengruppen höchstens einzelne kleine konzentrische Kreise oder Hakenkreuze auf der Schulter zeigen (*Pfuhl* Beilage 9, offenbar nach kretischem Vorbild) und die seltenen enghalsigen Amphoren (ebda 103). Regelmäßig einseitig verziert sind die großen Pithosamphoren, deren Schultern die Hauptträger des Ornamentes sind, während der Hals weniger wechselreich verziert wird, und die halslosen Amphoren. Erstere zeigen unterhalb gewöhnlich gleichmäßige Streifengruppen in weiten Abständen, die auch sonst beliebt sind und mit gutem rhythmischem und tektonischem Empfinden, oft als einzige Verzierung, verteilt werden. Wie alle Teilungslinien pflegen sie sehr kräftig zu sein. Ausnahmsweises Fehlen bei einer Pithosamphora, *Pfuhl* Beilage 2, 1, beruht vielleicht auf Vergeßlichkeit des Töpfers. Bei anderen Amphorentypen kommt gleichmäßige Streifung und Wechsel breiter Firniszonen mit Streifengruppen häufiger vor — letzteres besonders bei den halslosen Amphoren. Diesen stehen die Büchsen nahe, von einer Nachahmung der Dipylonform abgesehen (*Pfuhl* Beilage 8). Von den übrigen Formen sind die Kessel (Beilage 10) und die Teller (Beilage 14, 1–6) am reichsten verziert. Unter den wenig oder gar nicht verzierten Gefäßen fallen die mannigfachen Schalenformen auf (Beilage 12 f.).

Von fremden Einflüssen im rein geometrischen Stil ist sicher greifbar nur der attische, der sogar zu treuen Kopien von Schwarzdipylonamphoren geführt hat (*Pfuhl* 102). Wenn ferner zwei typische Amphorenformen dieser Gattung, eine Pyxis der Dipylonform, vereinzelt komplizierte Mäander und große Hakenkreuze, sowie Füllornamente attischer Typik im theräischen Stil auftreten, so dürfte dies angesichts der starken Einfuhr von Dipylonware (z. B. Beilage 24 f.) alles auf Abhängigkeit beruhen (Formen: *Dragendorff* 144, 344; 145, 346; *Pfuhl* Beilage 4, 1; 8, 3. Ornamente: *Dragendorff* 145, 345; *Pfuhl* Beilage 9, 8; 10, 2 f.). Kretischen Einfluß anzunehmen liegt bei der starken Einfuhr von Tongefäßen und Metallarbeiten aus der großen Nachbarinsel nah und ist besonders für den orientalisierenden Stil zu erwägen. Am auffälligsten sind die metallischen Pithosformen (*Pfuhl* 126 f., vgl. *Dragendorff* 167), die Kannen (s. o.) und die kleinen Halbkreise (*Dragendorff* 145); die großen Kreisornamente sind reicher als in der kretischen Keramik, könnten jedoch durch Metallvorbilder angeregt sein (über Reste von solchen, die wenigstens z. T. sicher kretisch sind, vgl. *Pfuhl* 135, 234, 229, dazu *Furtwängler* Gemmen III 18, 6). — Woher die echte Spirale stammt, die neben der beliebten falschen sehr zurücktritt und anscheinend nicht ursprünglich ist, läßt sich nicht sagen. Man kann auch hier wieder an Kreta und an Metallvorbilder, doch auch an protokorinthischen Einfluß denken; auf diesen ließe sich auch das seltene Rautennetz, *Dragendorff* 145, 346b zurückführen; all das ist jedoch ganz unsicher. Die ziemlich seltenen Gruppen senkrechter Wellenlinien sind vielleicht von den in Thera verbreiteten euböisch-kykladischen Vasen entlehnt (*Pfuhl* Beilage 2, 1; 3, 4; 4, 3; 5, 1).

Einen Überblick alles weiteren gewähren die nach Formen geordneten Abbildungen, es werden daher hier nur noch ein paar Besonderheiten bemerkt — unter Ausschluß der orientalisierenden Elemente, die sich an manchen Gefäßen auf ein einziges Flechtband beschränken. Technisch fällt das ganz vereinzelte Auftreten von Weiß auf Firnis auf: *Pfuhl* Beilage 6, 1. Unter den Formen sind merkwürdig ein einzelner Eimer und durchbrochene Kelche mit Fuß, *Dragendorff* 148, 151, ferner starke Abweichungen der Pithosamphoren vom Typus, *Pfuhl* Beilage 2, 2, 4. Die „theräischen Hydrien", von welchen *Hopkinson* Journ. hell. stud. XXII 1902, 48 spricht, sind „euböische" Amphoren, vgl. 52, 1; § 68. Ornamental zu bemerken ist das Ansetzen entgegengesetzt gerichteter Haken an senkrechten Zickzacklinien und Rauten, *Dragendorff* 140, 331; *Pfuhl* Beilage 10, 1, die singuläre Rosette ebda 4, die ganz beispiellose Darstellung schlanker Metallekythen Beilage 5, 2 und das Auftreten von Fischen statt Zickzackwürmern im Schnabel von Vögeln, Beilage 7, 5. Andere Tiere und Menschen *Pfuhl* Beilage 6, 4 ff. Monochromes, bis zu rohem Kochgeschirr *Pfuhl* 122 ff. Beilage 1, 15; *Dragendorff* 231.

Der melische geometrische Stil

§ 79 Als melisch dürfen höchst wahrscheinlich zwei dort gefundene Kratere mit hohem Fuß und eine diesen ganz gleichartige Scherbe aus Thera sowie einige nahverwandte, zum Teil ebenfalls aus Melos stammende Untersätze gelten; denn die Scherbe zeigt den für Thera und Melos bezeichnenden vulkanischen Ton und ist sicher nicht theräisch. Die Kratere sind an ihrem Oberteile streng und einfach geometrisch verziert; der Doppelmäander des einen und weitere Beziehungen, zumal an den Untersätzen, lassen attischen Einfluß vermuten. Eigenartig ist die falsche Wellenranke, d. h. kleine konzentrische Kreise in den Buchten einer Wellenlinie, an dem einen Krater.

Literatur. *Wide* Jahrb. XIV 1899, 34, 11 (*Collignon-Couve* Tf. 12, 219; *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 113, 8, vgl. 110, 14), vgl. Ath. Mitt. XXII 1897, 246; *Pfuhl* ebda XXVIII 1903, 139 f.; *Conze* Sitz. Akad. Wien LXIV 1870, 513 ff. Tf. 7; 10, 1 (514 Druckfehler Tf. III statt X; *Perrot* VII 157); *Scheurleer* Catalogus verzam. oudheden Tf. 29, 322; aus Melos auch Ann. d. Inst. 1872, 140, 21 f. (*Collignon-Couve* Nr. 269 f. ohne den Fundort Melos); 151, 76 Tf. K 12 (Berlin 52). Die Herkunftsangabe Piräus bei *Conze* Tf. 7, 2 (*Winter* 110, 14) ist für den Fundort wahrscheinlich, wie so oft, unverbindlich. Nächst verwandt Vases du Louvre Tf. 19, 490 und allenfalls auch 491 (*Pottier* Cat. 179). Auf Melos sind auch geometrische Gefäße von anderer Herkunft gefunden worden, so argivische und attische: *W. Müller* und *Oelmann* Tiryns I 150; *Buschor*[2] 223, 19; *Conze* Tf. 10, 2; *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 39, 3; 92 spricht freilich von ihnen, als ob sie einheimisch wären; zu dieser Annahme liegt bei ihrem ausgesprochenen Stile gar kein Grund vor und die Technik dürfte vollends keinen Zweifel lassen; sie sollte bei der ganzen Gruppe der melischen und diesen ähnlichen Gefäße genau untersucht werden. Die Untersätze stellt *Schweitzer* 84, 2 richtig, aber nicht ganz vollständig zusammen. Zur falschen Wellenranke 86; ob sie mit der echten altkretischen zusammenhängt oder ihr bloß zufällig ähnelt, kann nur im großen Zusammenhange untersucht, aber schwerlich sicher entschieden werden; vgl. § 40. Attischer Einfluß: der fast sicher melische Untersatz *Conze* Tf. 7, 1 zieht durch seine Form wohl auch Louvre 491 nach sich, der nach seiner Technik sicher nicht attisch ist; das Radornament und die liegenden Böcke genau so attisch: *Wide* 209, 81 (212, 91); 215, 100; *Schweitzer* 91. Attische Untersätze *Collignon-Couve* Nr. 267 f. Tf. 14; ältere Metallform *Schweitzer* Tf. 1, 5.

Der kretische geometrische Stil

§ 80 Kein anderer geometrischer Stil redet so deutlich von der Geschichte seines Landes wie der kretische: wenig einheitlich, im rein Geometrischen arm und ohne Feingefühl, vielfach höchst ungeometrisch im Nachleben der alten Freiheitlichkeit des 2. Jahrtausends — ebenso unfähig das Neue stilvoll und eigenartig zu entwickeln wie das Alte zu neuer Blüte zu führen, zeigt er die ganze Größe des Zusammenbruches der kretischen Kultur in ihrer Heimat. Die griechische Völkerwelle wirkte in Kreta immer zerstörender, je rauher sie wurde, und die Dorer kamen zu früh, um ähnlich wertvolles Gut mitzubringen wie in Thera. Trümmer und Unkraut, wenn man hart urteilt, sind die künstlerischen Kennzeichen des kretischen Mittelalters. Aber bald war eine neue Humusschicht gebildet, und darauf wuchs zum zweitenmal die Saat des Orients: die Dädalidenkunst, die freilich nicht mehr kretisch, sondern griechisch war, so viel Altes sie auch aus dem Boden sog, in dem sie wurzelte. Auf die Vasenmalerei fiel allerdings nur ein Abglanz der vornehmeren Kunstzweige — vermutlich deshalb, weil die Größe der gebirgigen Insel überall örtliche Töpfereien erforderte, während das höhere Handwerk nur an wenigen Mittelpunkten blühte. Aber neben bescheidene Erzeugnisse der orientalisierenden Keramik treten doch schon früh vereinzelte Meisterstücke bildlicher Zeichnung. Der hohe Archaismus ist die griechische Nachblüte von Kreta; damit war die Fruchtbarkeit der Insel jedoch erschöpft: die Führung ging in andere Hände über, die Dädaliden zogen in die Peloponnes.

Nur in diesem Zusammenhang ist der kretische geometrische Stil zu verstehen; das zähe Nachleben des Alten, das frühe Auftreten des Neuen ließen ihn nicht zur Entfaltung kommen; mykenisches Altes und orientalisierendes Neues gehen in Kreta vielfach unmittelbar ineinander über. Mannigfaltigkeit der Elemente und örtliche Unterschiede durchkreuzen sich; man kann daher die einzelnen Gattungen nicht reinlich scheiden, sondern stellt besser nur die allgemeinen Richtungslinien fest. Dabei ist von der Ornamentik auszugehen; denn die Formen bewahren zwar manches Alte, zeigen aber im allgemeinen weder die Eleganz des mykenischen noch die Prägnanz des geometrischen Stils; es findet sich viel Plumpes

und Unproportioniertes. Erst im späteren Stil ist die Nachahmung eleganter Metallgefäße stärker fühlbar. Typisch Protogeometrisches mit der Metamorphose der alten Bügelkanne wurde schon erwähnt (§ 51). Das rein Geometrische ist bezeichnenderweise dann am besten, wenn es diese feste Bahn nicht verläßt: eine einfache Streifenrhythmik mit Schulterfeldern ließ sich noch am ehesten mit wenigen Formen und geringer syntaktischer Kunst durchführen. Besonders beliebt sind, wie in Kypros, konzentrische Kreise von verschiedener Größe. An sich ist der Ornamentschatz gar nicht so arm; er enthält sogar den verschlungenen Doppelmäander des späteren Ionismus; aber es fehlt die kombinatorische Phantasie, das Gefühl für Proportionen und rhythmische Gliederung wechselvoller abstrakter Formen — mit einem Worte: das geometrische Stilgefühl. Eintönigkeit, Unklarheit, ja geradezu sinnloses Durcheinander sind da nicht selten, wo größere Flächen mit geometrischen Ornamenten übersponnen werden. Erst die Anlehnung an orientalisierende Metallvasen bringt hier eine Besserung. Viel erfreulicher wirken die Gefäße, an welchen die altkretische freie Rhythmik nachklingt: wenige Wagerechte teilen große Flächen ab, die teils ganz leer bleiben, teils durch sparsam verteilten Schmuck belebt werden. Abb. 35 f. Abb. 34, 37 Abb. 39

Im einzelnen läßt sich in Formen und Ornamenten viel Altkretisches nachweisen; da es sich jedoch durchweg um rein lineare Ornamente handelt, so ist dies eigentlich weniger wichtig als die allgemeine Neigung, die Formen als organisch und lebendig zu empfinden. Die sehr beliebten, bis zur Eintönigkeit wiederholten Lanzetten werden oft so kursiv gezeichnet, daß sie als wirkliche Blätter erscheinen. Hakenreihen wirken durch ihre lose Anordnung wie Zweige, sind bisweilen auch als solche gebildet und dann womöglich ganz frei zwischen konzentrische Kreise gesteckt. Bei Blättern und Zweigen liegt mehr oder minder kyprischer Einfluß vor. Bienen, Skorpione und andere bedenkliche Insekten werden frei hingesetzt oder gar im engen Ornament eingesperrt. Vereinzelt kommen plumpe Tiere in Vorderansicht vor: etwas im geometrischen Stile ganz Unerhörtes. Sonstiges Bildliche ist selten, sogar der typische Vogel. Von Menschendarstellungen besitzen wir abgesehen von einzelnen Nachahmungen des späten Dipylonstiles nur ein paar Extreme: große in sehr freier Zeichnung und kleine, die in drolliger Weise strenge Vorbilder nachahmen; aber auch bei diesen suchen die Linien, die grade sein sollen, sich zu schwingen. Daher auch die Vorliebe für Spiralen, laufenden Hund, Spiralhaken, Flechtband, Stabmuster. Besonders vom Flechtband läßt sich im Einzelfalle schwer sagen, ob es noch mykenisch oder schon orientalisierend ist. Als Etappe des orientalischen Einflusses in Kreta hat offenbar Kypros gedient; es bestehen schon im rein Geometrischen deutliche Zusammenhänge in Form und Ornament; eine Gattung mit orientalisierenden Elementen übernimmt sogar die kyprische Technik der zweifarbigen Mattmalerei. Abb. 36, 39 Abb. 38

Literatur. *Orsi* Amer. Journ. Arch. I 1897, 251 ff. erkannte bereits Grundzüge der geschichtlichen Stellung des Stiles. *Wide* Jahrb. XIV 1899, 35 ff. ging auf diesem Wege weiter, nachdem er schon Ath. Mitt. XXII 1897, 233 f. besonders an kretischen Gefäßen das Nachleben mykenischer Ornamente verfolgt hatte. *Welch* Annual Brit. Sch. Ath. VI 83 f., 91 f.: Überblick über eine Reihe von Formen, an welchen mykenisches Erbe auffällt: kleiner Pithos, Krater und Becher, Kalathos, verschiedene Kannen, darunter noch die Bügelkanne. *Mariani* Mon. d. Lincei VI Tf. 12, 58, 60, 62; Amer. Journ. Arch. V 1901, 302 ff. Tf. 8 f., vgl. § 51 (Protogeometrisches); die Gefäße dürften sich über mehr als ein Jahrhundert verteilen. *Boyd* ebda 146 Tf. 1—4. *Bosanquet* Annual Brit. Sch. Ath. VIII 242 f., 248 ff. Tf. 9. *Dragendorff* Thera II 172, 175, 177 f., Charakteristik und Einreihung des Stils. *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 140 ff. Beilage 16—20: Theräische Funde, deren Zuweisung in den meisten Fällen sicher ist (Zweifel bei unbedeutenden Stücken: *W. Müller* und *Oelmann,* Tiryns I 138, 157); genaue technische Angaben, kurze Untersuchung des Verhältnisses zu Kretisch-Mykenischem und Kyprischem. *Droop* Annual XII 24 ff., sorgfältige Bearbeitung kretischer Funde. Die allgemeinen Ausführungen 60 ff. berühren sich teilweise mit den obigen, erschöpfen jedoch das Gesamtproblem des geometrischen Stiles nicht. Von besonderer Bedeutung ist *Hall* Excavations in eastern Crete, Vrokastro, Philadelphia 1914 (Univ. Mus. anthropol. Public. III 3) 79 ff.; denn hier läßt die Ausgrabung einer Ansiedlung und verschiedener Grabtypen den Übergang vom Spätmykenischen zum Geometrischen und dessen verschiedene Entwicklungsstufen in großen Zügen erkennen. Dies ist, da die Ansiedlung dauernd bewohnt war, am besten an den Gräbern zu beobachten. Von den wenigen Pithosgräbern war schon die Rede (§ 53). Der ältere Haupttypus ist das Kammergrab mit Bestattung und Verbrennung, der jüngere das mehrteilige gemauerte Erdgrab mit ausschließlicher Verbrennung. Die ältesten Funde aus den Kammergräbern sind spätmykenisch und protogeometrisch (z. B. 146, 150, 152, 154 Tf. 27, 1; 29, 1; 33), die jüngsten immer noch ziemlich primitiv geometrisch; mit dieser Ware beginnen die Erdgräber; nur sie enthalten, soweit man davon in Kreta sprechen kann, auch reif Geometrisches und daneben einzelnes frühe Orientalisierende. Im gleichen Grabe sind eine § 81

Kanne von nachlebendem protogeometrischem Typus und zwei metallisch elegante, bis auf die Schulter-
Abb. 55 verzierung ganz gleiche gefunden: die eine trägt konzentrische Kreise, die andere einen Volutenfries (160). Zwei ziemlich elegante, bis auf die Henkelzone fast ganz gefirnißte Amphoren aus einem anderen Erdgrab unterscheiden sich ähnlich und doch anders; denn die freihändig gemalte Schuppung der einen erinnert an Mykenisches, obwohl das Gefäß deutlich jung ist (169). Bei einem Erdgrab ist ein wahrscheinlich attischer Krater, in der Stadt eine sicher attische Büchse von entwickeltem Dipylonstil gefunden worden (173 Tf. 26); attischer Einfluß ist auch bei späten Scherben aus der Stadt sicher (Krieger und Reiter in teilweiser Umrißzeichnung, zweifarbiges Ornament: 98; frühe, z. T. noch erstarrt mykenische und jüngere Scherben aus der Stadt 94 ff.). — Vgl. *Buschor*[2] 39. Die Bemerkungen von *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918 passim (Index 182) sind noch ohne Kenntnis der Funde von Vrokastro gemacht. — Kretische Einfuhr und einheimische Nachahmung in Sizilien: *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 95 f., 190.

Technik. Eingehend *Pfuhl* 153 ff. Sehr zäher, harter Ton von verschmolzenem Korn, bei großen Gefäßen oft schiefrig, bei groben mit bunten Einsprengungen durchsetzt; er ist hellgelb bis orangerot, bei feinen Gefäßen oft lederbraun, seltener saffrangelb. Bei solchen ist die Oberfläche glatt, z. T. vielleicht lasiert, seltener mit einer dünnen Schlämmung überzogen; bei grober Ware ist gelber Überzug üblich, von einem schlechten Anstrich bis zu einer festen polierten Schicht. Der braune, stets feinflüssige Firnis wechselt von der Stumpfheit matter Farbe bis zu metallischem Leuchten mit violettem Anflug. Weiß auf Firnis wird viel verwendet, bisweilen für das ganze Gefäß. Dies ist sicher ein Erbe der alten Kamarestechnik, deren Reste auch die spätmykenische Keramik noch bewahrte. Ob auch das vereinzelt auftretende Rot dorther stammt, ist äußerst fraglich, zumal es auch im späten Dipylonstile vorkommt und alsbald allgemein wurde; in der altkretischen Keramik verschwindet es früh. Vgl. *Dragendorff* 177 f. Nachahmung der kyprischen Mattmalerei findet sich in einer z. T. orientalisierenden Sondergattung, vgl. vorläufig *Karo* Anz. XXIII 1908, 122; *Evans* Archaeologia LXV 1914, 17; *Johansen* Sikyoniske Vaser 77, 3. (Kyprischer Einfluß in der Textilkunst: *Buschor* Beiträge z. Gesch. d. griech. Textilkunst, Dissertation München 1912, 50).

§ 82 Beispiele. Ein vollständiger Überblick der sehr wechselreichen Formen würde zu weit führen. Da jedoch Formen und Ornamentik auch hier vielfach zusammenhängen, werden die Hauptformen als loser Leitfaden benutzt. Kratere, vorwiegend mit Kreisornamenten (vgl. §§ 50 f.): *Orsi* 252 (*Wide* Ath. Mitt. XXII 244); *Welch* 84; bei ersterem an Stelle der alten organischen Spiralverbindung eine unorganische geometrische. Mehr oder minder roh *Hall* 107, 128 f., 168 Tf. 32; vgl. Näpfe und
Abb. 37 Becher 118 f., 130 f. Tf. 25, 2; 29 (früh). Tf. 30 (Abb. 37) ein zylindrischer Pithos mit primitivem geometrischem Ornament (zur Form Amer. Journ. 1901 Tf. 6, 4, spätmykenisch). Kleine Pithoi, aus der Form des altkretischen, heute noch unveränderten Tonnenpithos entwickelt, vgl. *Pfuhl* 155 f.; daher auch die Vorliebe für viele Henkel. Als Deckel dient oft eine Trinkschale (πῶμα) von metallischer
Abb. 36 Form, mehrfach mit dem in der Treibtechnik typischen Stabornament: *Orsi* 256 (Abb. 36; weiß auf Firnis), 261, vgl. die spätmykenische Goldschale Journ. hell. stud. XIII 1893, 196 (*Perrot* VII 236). Abb. 36: ornamental dilettantisch, der oberste Streifen rechts ganz sinnlos; Skorpione und undeutliche Tiere von vorn (Augenschein), in einer Mäanderlücke anscheinend ein Floh (vgl. die Gattung mit Mattmalerei). *Welch* 83 (einfacher Mäander, vgl. *Droop* 50). Mon. d. Lincei VI Tf. 12, 58 (verschlungener Mäander). *Wide* Jahrb. XIV 1899, 36—38 (*Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 114, 5—7; vgl. *Hall* 162 Tf. 27, 2), darunter das sehr häufige Kreisornament, z. T. weiß auf Firnis. Kreise mit Kreuz: *Wide* Ath. Mitt. XXII 241; mit mykenischer Füllung: 234, vgl. die Geometrisierung der Füllung zur Raute mit Ansätzen 236 (dort auch richtige Zweige; geometrischer: Jahrb. XIV 41, 28, frei zwischen Kreisen; als reine Hakenreihe: 40, 23; 38, 19, lose herabhängend). Plumpere Abart mit niedriger Mündung, ebenso auch grob monochrom: *Pfuhl* Beilage 16; 17, 2; *Dragendorff* 57, 61, 177. Hydria von gleichem Typus: *Bosanquet* 250. — Die Amphoren sind sehr verschieden, z. T. sind sie von den Pithoi nicht scharf zu trennen; die Ornamentik wechselt bis zu lockerer Freiheit. *Conze* Sitz. Akad. Wien LXIV 1870 Tf. 1, 2; *Wide* Jahrb. XIV 38, 19 (frei); 39; *Hall* 100, 143, 159, 169 (vgl. o.) Tf. 28, 33; *Pfuhl* Beilage 17, 4, vgl. 143 (hängende kleine Halbkreise, vgl. Jahrb. XIV 42, 30; Amer. Journ. 1901 Tf. 9, 15); *Droop* 32 (ungeometrische Streifenteilung; vollkommeneres Flechtband: Jahrb. XIV 41, 27). Weiteres: *Welch* 83, *Droop* 28, 43, 46. — Hydrien und Kannen sind vielfach
Abb. 39 in Form und Ornament von gleichem Typus. Freistes: *Droop* 30 (Abb. 39; Bienen); Amer. Journ. 1901 Tf. 8, 5 (nicht kyprisch, wie *Fölzer* Die Hydria 44 vermutet); Tf. 9, 13 f. (Tf. 3 f. s. u.), vgl. *Bosanquet* Tf. 9b. Etwas strenger: *Fölzer* D. Hydria Tf. 1, 13. Verschiedenes: *Hall* 160 (vgl. o.), 164, 170 Tf. 27, 3 f. Jahrb. XIV 42, 29: ungeometrische Häufung von Hakenreihen. Verzierung fast des ganzen Gefäßes: Amer. Journ. 1901 Tf. 9, 10, 12, monotone Häufung von Lanzettblättern, darunter lose Hakenzweige: Parataxe verschiedener Grundsätze. Beide Hydrien sind kretisch, nicht kyprisch, wie *Fölzer* a. O. 34 nach *Karo* für Tf. 9, 10, annimmt; kyprischer Einfluß und darin eine Beziehung zu der kyprischen Hathorgattung liegt jedoch hier wie auch sonst vielfach in Kreta wirklich vor; vgl. z. B. zu den Lanzettblättern der Hathorgattung Jahrb. XIV 37, 17 (πῶμα) und *Bosanquet* 242, 10; ebda 9 das jonisch-kyprische Auge an der Mündung. — Phantasielose, z. T. unklare Über-
Abb. 34 spinnung mit Ornamenten an anderen Formen: *Bosanquet* 242, 10 (Abb. 34); *Droop* 35. Besser bei leichtem Orientalisieren: *Bosanquet* Tf. 9c, d (*Winter* 115, 6 f.), letzteres weiß auf Firnis, vgl. *Boyd* Amer. Journ. 1901, 146: fortlaufende Schuppung, mykenisch frei. — Neben diesem Eigenartigen hält sich besonders an kleinen Kannen dauernd die protogeometrische Typik mehr oder minder rein: Amer. Journ. 1901 Tf. 8, 7—9, Tf. 9, 11; Jahrb. XIV 40, 23; 42, 31; *Dragendorff* 311 (die unteren vielleicht z. T. theräische Nachahmung); *Pfuhl* Beilage 19; 20, 1—3, 5 f.; *Fölzer* Die Hydria Tf. 3, 42 (Siebkanne mit Hydrienhenkeln). Die Kannen mit Halsring und wohl auch alle anderen

in senkrechten Ebnen verzierten (Abb. 35; frühe Pilgerflasche *Hall* 126) verraten kyprischen Einfluß, in welchem sowohl vorgeschichtliches wie mykenisches Erbe steckt („Jahresringe"); rein kyprisch ist die Überschneidung senkrechter und wagrechter Kreise, *Pfuhl* Beilage 20, 6. Hierher gehört auch die kretische Kanne aus Rhodos, Jahrb. I 1886, 137, 2949 (*Winter* 114, 10; auch unter den anderen Gefäßen auf S. 136 f. können kretische sein, dagegen sind die Kanne und der Krater S. 135 technisch und stilistisch rhodisch, nicht kretisch, wie *Zahn* vermutet, Anz. XVI 1901, 25). Die reiche Streifenrhythmik der Kännchen ist ganz mykenisch, ebenso Einzelheiten wie die verschieden schraffierten Dreiecke, *Pfuhl* Beilage 20, 1, vgl. Amer. Journ. 1901 Tf. 9, 12. Leicht orientalisierend mit Augen und Herzblatt, weiß gestreift: *Bosanquet* 242, 9 (Fundgruppe 7. Jahrh.). — Schüsseln: mykenisches Nachleben *Hall* 152, 164 (verflüchtigt Jahrb. XIV 42, 30); geometrisiert 106 D. Vgl. die Kalathoi *Welch* 83 f. (geschweift); *Hall* Tf. 31 (durchbrochen). — Gefäße in Form von Tieren und Menschen oder mit Teilen von solchen (in Kypros besonders beliebt): *Welch* 84; Amer. Journ. 1901, 308 Tf. 8, 4, vgl. 1897, 262 f. (dazu *Schweitzer* Untersuch. z. Chronologie d. geom. Stile I, Diss. Heidelb. 1918, 67, 263); *Bosanquet* Tf. 9a; *Droop* 46. — Einzelnes. Besonders rohe Ornamentik: *Droop* 31 (vgl. spätes Argivisches), 46, 49, 52, 54 f.; Vieles bei *Hall.* Menschendarstellung: streng *Droop* 47; frei *Boyd* Amer. Journ. 1901 Tf. 3 f. (Abb. 38; Sepulkralhydria). Nachahmung des Dipylonstils *Hall* 98. — Monochrome, meist grobe Ware: *Pfuhl* passim, vgl. *Dragendorff* 227. Den polierten gelben Amphoren aus Thera, die selbst die Henkelnieten ihrer Metallvorbilder nachahmen, entspricht in Kreta selbst bisher nur technisch Gleiches (*Pfuhl* 157). Daß gerade an dieser einfachen Keramik mykenische Elemente auffällig nachleben (*Droop* 38), ist ein lehrreiches Beispiel für die Stärke örtlicher Unterströmungen. Reicher entwickelt sich die Reliefkeramik erst im orientalisierenden Stil, vgl. § 98; eine Scherbe mit Mäander: Mon. d. Lincei VI Tf. 12, 63.

Abb. 35

Abb. 38

Der kyprische geometrische Stil

§ 83

Mit erstaunlicher Bodenständigkeit hat in Kypros der vorgeschichtliche geometrische Stil die Grundzüge seiner Eigenart im Wandel vieler Jahrhunderte bewahrt. Was von den monochromen Gefäßen der Kupferzeit gilt, die Vorliebe für frei angeordnete konzentrische Kreise von verschiedener Größe, bis zu vollständigen „Jahresringen" in senkrechten Ebnen, die häufige Verwendung schraffierter Dreiecke und Vierecke, neben welchen nur das Zickzack noch eine gewisse Rolle spielt — all das gilt auch von den geometrischen Gefäßen des 1. Jahrtausends; die Benutzung matter Farben, das Nebeneinander weißlicher und rötlicher Gefäße wurde ebenfalls aus der Bronzezeit in die Eisenzeit vererbt. Alle Wandlungen, die sich zunächst unter dem starken Einflusse des mykenischen Stils vollzogen, dann zur Herausbildung eines geometrischen Stiles von griechischem Charakter führten, haben jene altheimischen Grundzüge nicht verwischt; und zäher noch als in Böotien hat sich das, was zu Anfang des 1. Jahrtausends geschaffen wurde, neben den so ganz andersartigen Elementen gehalten, die alsbald aus Syrien zuströmten. Reste des Alten haben sich auch neben dem wachsenden Einflusse der archaischen und klassischen griechischen Kunst noch behauptet, und selbst die unendlich überlegenen attischen Töpfer des reifen Archaismus haben sich dazu bequemt, für den dortigen Markt kyprische Gefäßformen nachzuahmen. Sie folgten damit in gewissem Sinn ihren Vorfahren; denn schon im Dipylonstil ist bisweilen kyprischer Einfluß unverkennbar.

Abb. 40—44, 46

Künstlerisch liegt der Höhepunkt der kyprischen Keramik im geometrischen Stile des 1. Jahrtausends: das barbarisch Tumultuarische der Vorzeit ist unter kretisch-mykenischem Einfluß allmählich überwunden, Klarheit und einfache Rhythmik im Sinne der griechischen geometrischen Stile ausgebildet worden. Dabei lebt eine gewisse Freiheitlichkeit, ein Hang zu loser oder doch sparsamer Verzierung nach: vorgeschichtliches und mykenisches Erbe, das man besser nicht nach dem mehr oder minder glücklichen Ergebnis trennt, sondern als Einheit betrachtet. Dazu kommt die den Vorderasiaten eigene Farbenfreude, die sich nicht nur in den wenigen Farben selbst, sondern auch und im Grunde noch mehr in dem Gegeneinander heller und dunkler Flächen im Ornamente zeigt. So wird mit wenigen alten Formen in einfacher Syntax oft genug ein erfreulicher Eindruck erzielt; man könnte es eine bescheidene Verbindung spätmykenischen und einfach geometrischen Stilgefühles nennen. In richtiger Selbsterkenntnis verzichteten die Maler meist auf alles Bildliche; selbst Vögel pflegen noch späterhin recht sonderbar auszusehen, und die menschlichen Gestalten geometrischen Stiles spotten jeder Beschreibung. Mit reicheren Formen zu schalten vermochten die Kyprier nicht. Die Übernahme der syrisch-phönikischen Ornamente und bildlichen Darstellungen führte zu protziger Überladung und zerstörte vielfach das Gefühl für Tektonik

Abb. 45

Abb. 136 f.

und Proportionen. Trotz der Disharmonie des Alten und des Neuen sind die Gefäße, die möglichst viel Altes bewahren, noch am ansprechendsten; man fühlt darin griechisches Maaß und Ordnung, während das Überwuchern des Orientalischen auch die Syntax des Geometrischen verdarb.

§ 84 Literatur. Allgemeines. Für die kyprische Keramik liegen mehrere, zum Teil durch sehr genaue Einteilung ausgezeichnete Spezialkataloge vor, aber keine irgend erschöpfende Behandlung. Vieles Tatsächliche und gute Bemerkungen geben *Pottier* Cat. I 82 ff.; *Walters* I 236 ff., größtenteils wörtlich abgedruckt in der Einleitung zu Cat. of vases in the Brit. Museum I 2, London 1912 (aber vgl. z. B. XVIII 1); *Schweitzer* Untersuch. z. Chronologie d. geom. Stile I, Diss. Heidelb. 1918, 14 (berichtigt von
Abb. 45 *Rubensohn* Berl. phil. Woch. XXXVIII 1918, 1160 ff.), 40 ff.; Ath. Mitt. XLIII 1918, 53 ff. (Abb. 45) u. öfter (Index 183). Die alte Behandlung von *Dümmler* Ath. Mitt. XI 1886, 209 ff., XIII 1888, 280 ff., hat große Verdienste durch die Kritik der älteren unzuverlässigen Fundberichte, meist auf Grund der Ausgrabungen von *Ohnefalsch-Richter,* versperrt sich jedoch den Weg zu richtigem Urteil durch das Aufspüren troischer, phönikischer und arkadischer Einwanderer, während die Bedeutung des Stiles doch gerade in seiner zähen Bodenständigkeit liegt (vgl. *Poulsen* Dipylongräber und Dipylonvasen 59). *Herrmann* Das Gräberfeld von Marion auf Cypern, Berlin 1888, ist für die jüngeren Gefäße vom 6. Jahrh. an wichtiger als für die älteren (irrig als phönikisch bezeichneten). Viel wertvollen, aber ziemlich unverarbeiteten Stoff geben *Murray, Smith, Walters* Excavations in Cyprus, London 1900; das Buch leidet unter *Murrays* wunderlichem Spätansatze der mykenischen Kultur. Kataloge: *Myres* und *Ohnefalsch-Richter* Catal. of the Cyprus Museum, Oxford 1899, grundlegend, aber nur mit wenigen skizzenhaften Abbildungen. *Nicole* Bull. de l'Inst. genèvois XXXVII 405 ff. (Athen und Konstantinopel, ohne Abbildungen). *Walters* Cat. a. O. mit vielen Abbildungen, zum Teil aus Excavations in Cyprus. Auch in Miscellankatalogen sind kyprische Vasen zusammengestellt und abgebildet: vgl. besonders *Cesnola* Collection of cypr. antiquities II 2; *de Ridder* Coll. de Clercq V Ende; dazu *Cesnola* Cyprus, London 1877, deutsch von *Stern*, Jena 1879; *Perrot* III 691 ff.; *Ohnefalsch-Richter* Kypros, die Bibel und Homer, Berlin 1893 — alles nur der Abbildungen wegen zu nennen (bei *Richter* Fundgruppen). Zum Ansatz der „gräkophönikischen" Epoche, d. h. der geometrischen und orientalisierenden Gefäße vgl. auch *Furtwängler* Berl. phil. Woch. X 1890, 920. Technik (wenig Augenschein von Bruchflächen). Überblick mit genauer Scheidung der Gattungen: Cyprus Museum 59 f. Der Ton schwankt von Grünlichweiß und Grau über Gelb zu Rosa und Rot und enthält häufig Kalksteinchen. Anstrich oder Überzug, die auch fehlen können, sind teils weißlich oder hell gelblich, teils licht braunrot (die feinste rottonige Gattung, z. T. poliert), teils dunkelrot bis schwarz; es kommen auch zwei Farben in breiten Zonen, jedoch nicht in mehrfachem Wechsel am selben Gefäß vor. An Stelle des griechischen Firnisses wird matte Farbe verwendet, ursprünglich und vorwiegend schwärzliche, doch kommt auch eine braune vor, deren Färbung bei dünnem Auftrag auf schwärzlichem Überzuge bis ins Gelbliche spielen kann. Daneben tritt alsdann Rot, meist hell weinfarben bis violett, und Weiß, ersteres meist auf weißem, letzteres stets auf rotem oder schwarzem Grunde. Das Gelb ist ebenso selten wie in der griechischen Keramik, die Ritzung ähnlich vereinzelt wie an den älteren ostgriechischen Vasen (nur an Orientalisierendem, ein einzelnes Auge und dergleichen); vgl. *Pottier* Cat. 109, Vases 8 A 153. Auch die monochrome Technik lebte natürlich nach (Cyprus Museum 59; *Walters* Cat. 208).

Beispiele, mit besonderer Berücksichtigung der Ornamentik, in welcher das allgemein-geschichtliche Hauptinteresse liegt, während die Formen mehr örtliches Interesse haben (Cat. Brit. Mus. Tf. 33 f.). Frühgeometrisches mit deutlichen mykenischen Elementen: *Myres* Liverpool Annals of archaeol. and anthropol. III 1910, 107 ff. Tf. 29, vgl. *Schweitzer* I 40 ff. Cat. Brit. Mus. 126, 237; 136, 264; vgl. 150, 282 (Excavations 74 Abb. 129, 96 und Mitte der unteren Reihe); vgl. 108 Abb. 156, 10 (Hängespiralen, s. auch *Hoerneß* Jahresh. I 1898, 9, Vogelaskos, Bonn 787; Vases du Louvre I Tf. 7, 100). Typisch rein geometrisch (Dreiecke, Vierecke, Kreise): Cat. 134, 138 Abb. 270, 142 f. (Exc. 74 Abb. 129, 44, 56, 1). Weitere flache Schalen bezw. Teller: *Cesnola-Stern* Cypern Tf. 7, 5;
Abb. 46 Vases du Louvre I Tf. 8, 111; *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Tf. 2, 667 (Abb. 46). Gleichartig in senkrechten Ringen an der typischen „Pilgerflasche": *Cesnola-Stern* Tf. 38, 1 (kleine Hakenkreuze lose in der Fläche, vgl. Kreta); Cat. Cyprus Mus. Tf. 5, obere Hälfte und 1140. Sehr häufig ist die reine Kreisornamentik, von strenger Streifenteilung, besonders an großen Gefäßen, bis zu loser Anordnung, besonders an kleinen; beliebt ist die Durchschneidung senkrechter und wagrechter Kreise. Vases du Louvre I Tf. 8, 120, Tf. 9, 165, 167; *Perrot* III 691, 497; *Cesnola-Stern* Tf. 7, Tf. 50; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 5, 34 f., 46; *Thiersch* Anz. XXII 1907, 339 (aus Palästina,
Abb. 40—44 dort sehr häufig). Cat. 174 ff., 180 f., 186 ff., Tf. 9 passim (Exc. 75 f.; Abb. 40 ff.), z. T. mit jüngeren Elementen, die aber den Eindruck wenig stören; vgl. *Herrmann* D. Gräberfeld v. Marion 14; 27: mit Weiß und etwas Violett bemalt (jünger). Cat. 182 (Excavations 77): Tieraskos, an beliebte vorgeschichtliche Typen angepaßt; Cat. 150, 280 f. (Exc. 108 Abb. 156, 1, 5) sind die „Jahresringe" als Spirale gebildet. Cat. 160 f. (Exc. 108 Abb. 156, 2, 6, 11) andere Beispiele loser Verzierung; Cat. 179, 198 f. (Exc. 109): Nachleben der Kreisornamentik, vgl. *Cesnola-Stern* Tf. 88, 1, 2, Tf. 86, 4. Gradlinige Ornamentik, vgl. oben: Tf. 95, 1 mit unsymmetrischen Feldern, vgl. Tf. 89, 1, dazu *Laum* N. Jahrb. XXIX 1912, 631, 1; Vases du Louvre I Tf. 7, 103, beliebte Becherform; *Collignon-Couve* Tf. 10, 148, einfaches Zickzack auf dem weißen Rand eines roten Gefäßes. Nachleben protogeometrischer Typik: *Perrot* III Tf. 4 (694). Bildliches: *Cesnola-Stern* Tf. 89, 1, Tf. 92—94, zum Teil mit orientalisierenden Elementen (so Tf. 69, 2); *Perrot* III 701 f.; Vases du Louvre I Tf. 8, 114.

Die Entartung der geometrischen Syntax im orientalisierenden Stil betrifft besonders das gradlinige Ornament, das sich allein zu dichter, oft unklarer Massenwirkung zusammendrängen ließ. Vielfach entsteht der Eindruck aneinander genähter Lappen karrierten und gewürfelten Stoffes, wobei selbst gegen die Symmetrie bisweilen verstoßen wird (Cat. 168 f. [Excavations 104]; Gaz. arch. VIII 1883 Tf. 54 [*Cesnola-Stern* Tf. 5, 2, vgl. 38, 2]; Vases du Louvre I Tf. 7, 105; *Perrot* III 699, 711, mit orientalisierenden Blüten, Rosetten, Flechtbändern vermengt). Besser wirken noch die ärmlichen phantasielosen Gefäße, bei welchen große karrierte Felder wenigstens nicht aneinander stoßen („Hathorgattung", *Rayet Collignon* Céramique grecque 45; Cat. 195 f. [Excavations 107 f.], vgl. Louvre Tf. 8, 117). Der laxen Bildung und Anordnung ihrer vegetabilischen Ornamente entspricht die kursive Behandlung der mehrfarbigen Lanzettblätter (von den Kretern übernommen). — Attische Nachahmung kyprischer Kannenformen im späteren Archaismus: Excavations 105, 4 f. (im Dipylonstil § 64). Abb. 136 f.

Der rhodische geometrische Stil

Die Funde auf Rhodos zeigen Entwicklung und Verfall eines geometrischen Stiles in so zahlreichen Beispielen und so zusammenhängender Reihe, daß man ihn für einheimisch halten darf. Er scheint, soweit sich bisher urteilen läßt, der stärkste geometrische Stil im griechischen Osten zu sein — ganz entsprechend der Bedeutung dieser von Dorern besiedelten Insel. Wenn er sich durchweg an Reichtum und vielfach auch an Strenge und Stilgefühl mit den bedeutenderen helladischen Stilen nicht messen kann, so ist dies auf so vorgeschobenem Posten nur natürlich. Der Hergang ähnelt in manchem dem in Kreta beobachteten: im Nachleben des Mykenischen, im einzelnen wie in der etwas laxen Syntax, die sich mit Kyprischem berührt, und in dem daran unmittelbar anschließenden Orientalisieren; an den großen Reliefpithoi ist dies besonders deutlich. Es handelt sich jedoch nur um Übernahme einzelner orientalisierender Elemente, die zum Teil aus einem Nachbarstil entlehnt sind, dem die Zukunft gehörte: dem „rhodisch-milesischen", der sich in enger Anlehnung an orientalische Vorbilder zum vorherrschenden Stile der hocharchaischen jonischen Keramik entwickelt hat. Neben ihm ist der rhodische geometrische Stil bald verkümmert, ohne es im eignen Orientalisieren auch nur so weit zu bringen wie der theräische; doch hat er sich in Resten sowohl rein wie in auffälligem Nebeneinander mit Neuem noch lange gehalten. Selbst an der allmählich zu metallischer Eleganz entwickelten Randschale, die nun außen und innen mit schweren Palmetten, Rosetten und Lotosblüten in schwarzroter Technik mit Ritzung auf Firnis bedeckt wurde, hielt sich der alte tongrundige Metopenstreifen zwischen den Henkeln; die gegenständigen Firnisdreiecke wurden nur etwas kursiv gemalt. Gleichzeitig gingen aber immer noch rein geometrisch verzierte Näpfe und Schalen aus den gleichen Werkstätten hervor; sie verraten zum Teil protokorinthischen Einfluß. Eine wunderlich rohe geometrische „Bauernkeramik" scheint bis ins 5. Jahrh. nachgelebt zu haben. § 85 Abb. 48 f.

Bezeichnend für den Stil, der sich auf protogeometrischer Grundlage entwickelte, ist die Vorliebe für weitgehende Felderteilung, die jedoch von der kunstvollen Rhythmik der attischen oder theräischen weit entfernt ist; er neigt zu reiner Parataxe und zu ähnlichen Verstößen gegen die Symmetrie wie der kyprische Stil in seiner späteren Entwicklung. Ein Töpfer hat es schließlich erfolgreich mit der geschmackvollen Einfachheit versucht: seine sparsam verzierten feinen Schälchen haben sich im 7. Jahrh. weithin verbreitet. Der Bruch mit dem altrhodischen oder gar spätkyprischen horror vacui wirkt wie ein Aufleben des mykenischen Empfindens. Weniger fein, aber von verwandtem Geist und durch Kreuzungen mit diesen „Vogelschälchen" verbunden ist eine leicht orientalisierende Gattung mit großen Punktrosetten und einzelnen streng stilisierten Blüten. Abb. 47

Literatur. Allgemeines. Erste zusammenfassende Behandlung: *Dragendorff* Thera II 180 ff., wo in Einzelzügen etwas anders geurteilt wird als oben. Vgl. *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 167 ff. (Gött. gel. Anz. 1907, 693). Besonders die jüngeren Gefäße hatte kurz vorher schon *Weicker* behandelt, Der Seelenvogel, Leipzig 1902, 107 ff. *Poulsen* Der Orient und d. frühgriech. Kunst 36, 85, 93 benutzt bereits die neuen Funde von Rhodos und Delos; er stellt mit Recht ein freilich nur teilweises Nebeneinander der geometrischen und der rhodisch-milesischen Vasen fest, gibt jedoch hier der sonst von ihm verworfenen alten Ansicht von *Helbig*, daß der geometrische Stil phönikische Vorbilder benutze, wohl etwas zu viel nach. Er scheidet dabei nicht zwischen Phönikischem und „Gräkophönikischem" von Kypros und führt zur Bekräftigung versehentlich angebliche sardinische Gefäße an, die aber gut unteritalisch sind. In diesem oder jenem Einzelzuge mag wirklich etwas syrischer Einfluß

vorliegen (vgl. *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 133 f.; § 54), im ganzen ist aber eher an Beziehungen zu Kypros zu denken, genau wie in Kreta. Bei der unrhythmischen Parataxe kleiner Felder ist dies nicht einmal sicher; deutlich ist es an veröffentlichten Vasen nur bei dem Askos Jahrb. XXII 1907, 214, 6 (Rückenmündung), der Schüssel *Kinch* 165 f. (*Walters* I 284; *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 115, 9), der Amphora *Hofmann* Anz. XIX 1904, 49 rechts und der Kanne *Weicker* 107 (vgl. die Hathorgattung und anderes spätere Gräkophönikische, § 154). Gleichzeitig mit *Poulsen* gab *Dugas* Bull. hell. XXXVI 1912, 495 ff. Tf. 9 f. einen guten Überblick mit Abbildungen, darunter einiges Neue. Einen urkundlich gesicherten Einblick in die Spätzeit des Stiles gewährt das ausgezeichnete Werk von *Kinch* Fouilles de Vroulia, Kopenhagen 1914, das ich Gött. gel. Anz. 1915, 313 ff. eingehend besprochen habe (Keramik 329 ff., Geometrisches 331 ff.). — Technik. Feiner, meist glimmerloser Ton, blaßgelb bis orangerot; die glatte Oberfläche hell ledergelb bis lederbraun, z. T. infolge eingedrungener Schlämmung. Der Firnis ist bei guter Ware dicht und metallisch glänzend, schokoladebis schwarzbraun, z. T. rotbraun gebrannt.

§ 86 Beispiele. Einzelheiten. Protogeometrische Typik, vgl. *Schweitzer* Untersuch. z. Chronologie d. geom. Stile I, Diss. Heidelberg 1918, 73 f.: *Dugas* 497 f. (Jahrb. I 1886, 136 f. außer 2949); *Winnefeld* Vasensammlung in Karlsruhe Nr. 7—10; Jahrb. XXII 1907, 214, 6. Diese ziemlich kleinen Gefäße sind vielleicht z. T., aber schwerlich alle kretisch (*Zahn* bei *Kinch* 32, vgl. § 82). Reicher: Amphoren mit Mäandern und konzentrischen Kreisen (auch vierhenklig; zur Entwicklung des Bügelhenkels vgl. *Schweitzer* II 39 f. 4): *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 45;
Abb. 48 f. Anz. XIX 1904, 49 links. Entwickelter Stil: Abb. 48 f. (*Dugas* 499, 501; Jahrb. I 135; beide hier abgebildeten Gefäße sind nach ihrer Technik rhodisch, nicht kretisch, wie *Zahn* vermutet, Anz. XVI 1901, 25): Kanne mit plastischer Schlange auf dem Henkel, vgl. London A 436; Vogelfries, Felder voll Zickzack, umschriebene Rauten, mykenisierende Rauten mit Mäanderansätzen, vgl. Kreta; sehr beliebt ist ein Dreieck mit Ansätzen an der Spitze, vgl. den Skyphos *Dugas* 501, 8 (Thera II 30, 80; 180) und die ganz gleich verzierte Kanne *Dugas* 506 (Vasensammlung zu München I 44; *Buschor*[2] 38), unsymmetrisch; dazu *Laum* N. Jahrb. XXIX 1912, 631, 1; vgl. *Conze* Sitz. Akad. Wien LXIV 1870, Tf. 6, 4. Anders *Dugas* 510. Der Felderstreifen mit gefirnißten Dreiecken kommt auch allein vor: Randschale *Kinch* 172 f. Tf. 9, 2; Vases du Louvre I Tf. 11, 298; Kessel *Pfuhl* Beilage 21, 2. Häufig
Abb. 49 sind Fußkessel mit Bügelhenkeln wie *Dugas* Tf. 9 f. (unsymmetrisch), 499 (Jahrb. I 135: Abb. 49); *W. Müller* und *Oelmann* Tiryns I 164 (trotz größerer Stilstrenge wohl ebenso rhodisch wie die anderen Fundstücke in London). Mit dem Kreisornament und den „Palmen" des ersteren Kraters — vgl. den Kantharos *Dugas* 500 (Louvre I Tf. 11, 288; *Winter* 114, 11) — sind die Hauptornamente des Stiles erschöpft. Daß die Palmen mykenisches Erbe sind, ist durchaus nicht sicher; es kann sehr wohl ein syrisches Vorbild zugrunde liegen, vgl. *Buschor* Beitr. z. Gesch. d. griech. Textilkunst, Diss. München 1912, 31. — Eigenartig ist die Amphora *Kinch* 172 mit ihrer unterbrochenen zweifarbigen Felderrhythmik. Das große Rautenmuster wie im Dipylonstil. — Ganz mit Ornamenten bedeckter Skyphos: *Gardner* Vases in the Ashmolean Mus. 2, 5; nur mit Felderstreifen zwischen den Henkeln: *Kinch* 5. Mit Mäanderbändern, Metopenstreifen und plastischen Schlangen und Vögeln verzierte Spenderöhre (ἐσχάρα) *Kinch* 30 (*Zahn*). Ringgefäße: *Kinch* 45 Tf. 31, 3, z. T. mit Vogelkopf wie das Vogelkännchen Tf. 34 (ein gleiches in Basel; anders 58). — Auflösung und Nachleben des Stiles: Lockerung und Eindringen orientalisierender Elemente (vgl. *Dugas* 502 f. über Unveröffentlichtes): Vases du Louvre I Tf. 10, 286 (kyprische Form, Spiralgebilde); *Dugas* 502 f. (*Weicker* 107, „Sirene", vgl. die Kentauren, *Salzmann* Tf. 39; über den Aristonothoskrater s. dagegen § 106: argivisch); *Buschor*[2] 75: Flechtband, Spiralkreuz, Fische wie im Rhodisch-Milesischen neben Geometrischem; entwickeltere Kannenform. Vgl. die Amphora Anz. XIX 1904, 49 rechts: Stabmuster um den Hals, Netz wie im späteren Kyprischen. *Kinch* 165 f. (*Walters* I 284, *Winter* 115, 9): rhodisch-milesisches Füllornament, nicht ausgefüllte Strahlen (noch über dem Fuß): beides meist auch an den zierlichen „Vogelschalen", das Füllornament jedoch viel diskreter. Beispiele: *Kinch* 133; *Dugas* 505;
Abb. 47 Louvre I Tf. 11, 290 (Abb. 47); Ath. Mitt. XXII 1897, 272; XXVIII 1903 Beilage 21, 5; Thera II 195; *Dörpfeld* Troja und Ilion I 309 (*Hubert Schmidt*); *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 248; *Pinza* Röm. Mitt. XXII 1907, 132 f.; Genf 3734 (aus Italien; die Vögel kalligraphisch ohne Kopf). Vgl. *Poulsen* 30, der feststellt, daß diese Schälchen mit der strenger geometrischen Ware wie Thera II 30, 80 (dem Prototyp) zusammen gefunden werden; den sonstigen Fundumständen nach sind sie jedoch schwerlich älter als das 7. Jahrh., vgl. Tiryns I 155, 4 (Naukratis); *Kinch* 134. Sie werden natürlich nicht nur in der Werkstatt dessen hergestellt sein, der sie πρῶτος εὗρε, und sind denn auch durch Übergänge mit zwei nahverwandten Gattungen verbunden: gröberen Schalen von ganz gleicher Typik, die noch mehr an das altgeometrische Vorbild in den randlosen Skyphoi wie *Dugas* 501 erinnern (*Kinch* Tf. 23, 1, 3; 36 oben), und den derberen Rosettenschalen wie *Kinch* Tf. 21, 6; 25 außer 4 (1 mit Blüte, 139; bunte Streifen innen Tf. 8, 3); 11 und Tf. 42, 18, 2 sind Kreuzungen. Vgl. auch Tf. 36, 2, 39, wo der gleiche protokorinthische Einfluß wie bei den randlosen Skyphoi mit Dreiecksreihen und Streifen oder Strahlen anzunehmen ist (Tf. 23, 4; 32 bb 1 f.; 42, 19, 5 u. ö.; zur Nachahmung des Protokorinthischen, auch der Lekythen, § 105). Diese und andere Typen werden durch eine spiralförmige „Werkstattmarke" unter dem Fuße verbunden, *Kinch* 161 ff., vgl. § 145. Sie findet sich auch bei den „vrulischen", schwarzroten orientalisierenden Schalen, dagegen noch nicht bei deren altertümlicher geformten rein geometrischen Vorläufern, wo denn auch eine andere Marke oder eher ein Ornament unter dem Fuß erscheint. Weiteres zu den Anfängen des Orientalisierens Ath. Mitt. XXVIII 1903, 169 Beilage 21, 3 f.; Mischung mit Rhodisch Milesischem z. B. *Kinch* Tf. 35, vgl. 18, entwickelter Stil. — Sicher nicht rhodisch, sondern frühattisch ist dagegen die Amphora Ἐφ. 1898 Tf. 3, 2; vgl. *Johansen* Sikyoniske Vaser 50, 4. — Späte „Bauernkeramik": Jahrb. I 152 f.; Vases du

Louvre I Tf. 13, 335; München I Tf. 16, 454; Ath. Mitt. XXXV 1910, 333 f.; XXXVI 1911, 146 ff. (*Blinkenberg:* Epinetra). — Monochromes: Große Pithoi und einfache unverzierte Gefäße *Kinch* 102 f. Tf. 22, 29; *Salzmann* Nécr. de Camirus Tf. 25 ff. (orientalischer Typus des Zeus mit Doppelbeil und Blitz: *Jacobsthal* D. Blitz 10, 2); *Furtwängler* und *Löschcke* Myk. Vasen 3; *Stokes* Annual Brit. Sch. Ath. XII 72 f., zu dessen zusammenfassender Behandlung der Hinweis auf *Böhlau* Festschr. z. Anthropologenvers. in Kassel 1895, 102, 106 nachzutragen ist (Metallvorbilder). Das im Schlußwort betonte Überwiegen des Geometrischen gegenüber anderen Reliefpithoi kann sich sowohl zeitlich wie sozial erklären, vgl. die späte bemalte Ware. Nahverwandtes von der benachbarten knidischen Chersonnes, z. T. jünger, orientalisierend: *Dümmler* Ath. Mitt. XXI 1896 Tf. 6; vgl. zum Ornament kyprische Goldbänder wie *Murray* Exc. in Cyprus Tf. 12, 375, 462. Kännchen: Jahrb. I 135, wohl einheimisch; vgl. London A 442.

Die geometrischen Stile Joniens und der Äolis

§ 87 Aus spärlichen Funden und noch viel spärlicheren Veröffentlichungen läßt sich bisher nur folgern, daß im griechischen Osten kein anderer Stil auch nur die Höhe des rhodischen erreicht hat. Unter den milesischen Funden sind die rhodischen Scherben das Vornehmste und an der karischen Keramik ist rhodischer Einfluß deutlich. Protogeometrisches aus Assarlik bei Halikarnaß wurde schon erwähnt, ähnliches ist auch anderwärts in Karien gefunden worden und nirgends ist bisher eine wesentlich höhere Entwicklungsstufe nachzuweisen: die technisch sehr feine äolisch-troische Keramik steht stilistisch auch nicht höher als die jonischen geometrischen Gattungen mit ihrer zum Teil recht geringen Technik. Hier wie dort wird man vielfach unmittelbar an alttroische Primitivität erinnert — was bei der jonischen Keramik noch auffälliger ist als bei der äolischen. Diese letztere ist ein klares Beispiel des anderwärts verdunkelten, selbst in Kypros weniger deutlichen Zusammenhanges der vorgeschichtlichen Keramik mit dem späteren geometrischen Stil: die alte monochrome Ware lebt weiter, bewahrt ihre Eigenart und überträgt sie teilweise auf die äolische Firnismalerei; mykenisches Erbe sind in dieser nur die Technik und der protogeometrische Charakter, den sie mit der einzigen etwas genauer bekannten jonischen Gat- Abb. 50 tung teilt. Selbst große wohlgeformte jonische Amphoren zeigen keinen anderen Schmuck als umlaufende Bänder, konzentrische Kreise und Halbkreise, Zickzack, mehrfache Wellenlinien und Strichgruppen — diese beiden in Form und Anbringung ganz alttroisch. Die Häufigkeit der konzentrischen Kreise erinnert an den kyprischen Stil.

Aus dem Nachleben des Geometrischen in den beiden orientalisierenden Hauptgattungen des Ostens, die bis ins 6. Jahrh. hinabreichen, darf nur mit Einschränkungen auf das Altgeometrische zurückgeschlossen werden. Manches kann aus anderen Techniken — für die Textilkunst liegen deutliche Hinweise vor und grade da liegt auch die Annahme orientalischen Einflusses nahe —, anderes aus Hellas übernommen sein. Besonders die reichen Mäandermuster dieser Zeit stammen schwerlich aus der älteren jonischen Keramik; wenigstens findet sich die einzige Analogie für den verschlungenen Doppelmäander in Kreta, und Kreter waren ja selbst die Erbauer eines der ältesten Artemisien von Ephesos.

Literatur. Vgl. *Dugas* Bull. hell. XXXVI 1912, 520 f. Für den möglichen Einfluß der nachlebenden Reste des altasiatischen geometrischen Stiles vgl. *Pottier* Mém. Délég. en Perse XIII 67 ff., 78 ff., 94 ff. — Leidlich klar sind bisher nur zwei Fundgruppen: der äolisch-troische Stil und eine vorwiegend aus Thera bekannte, sicher jonische Gattung. Für Milet stehen nur ein paar Notizen und die kleine Bonner Scherbensammlung (darunter Rhodisches) zur Verfügung. Alles andere sind disiecta membra: Karisches, Ephesisches, Chiisches, Naukratitisches und einzelne Proben einer noch halb geometrischen Gattung von der äolischen Larissa. Mehr ist von *Böhlaus* Veröffentlichung seiner Funde dort und auf Lesbos und von *Wiegands* Herausgabe des Milesischen und Samischen zu erwarten. Äolis-Troja: *Hubert Schmidt* bei *Dörpfeld* Troja und Ilion I 304 ff., der die merkwürdige Durchdringung des Troischen mit dem geometrischen Stil der Äoler klarstellt. Ob *Thiersch* bei *Furtwängler* Das Heiligtum der Aphaia 435 Tf. 127, 4 diesem Stile mit Recht eine kleine, aber verbreitete Gattung feiner Kännchen des 8.—7. Jahrh. zuweist, kann nur mit den Originalen in der Hand beurteilt werden; Abb. 51 ein Hauptornament der Kännchen (neben konzentrischen Kreisen und Gruppen von Wellenlinien), die mykenisch-kyprische mehrfache Hängespirale, fehlt in Troja; dort fester braunschwarzer Glanzfirnis (bisweilen rot), hier meist nur Spuren; die glatte gelbbraune Oberfläche des Tones ist gemeinsam. Vgl. *Dragendorff* Thera II 179, 314 f. (das dort herangezogene Vogelgefäß ist das obenerwähnte kyprische); *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 175 (Gött. gel. Anz. 1915, 344); *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII Tf. 42, 4 (Abb. 51); 49, 3; *Johansen* Sikyoniske Vaser 54 f. — Äolische Larissa: Kanne

„rhodisch-milesischer" Form und Technik in Bonn, roh mit einfachen geometrischen und etwas orientalisierenden Ornamenten. — Jonische Gattung aus Thera und Rhodos: *Pfuhl* Ath. Mitt. Abb. 50 XXVIII 1903, 170 ff. Beilage 22, 2 (Abb. 50), 5–10; *Kinch* Fouilles de Vroulia Tf. 21, 3 (Gött. gel. Anz. 1915, 343 f.), dazu *Wide* Ath. Mitt. XXII 1897, 245, 16; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 8, 137); ähnlich, doch nicht gleich London A 402. Jonische Herkunft ist durch den sandigen Glimmerton gesichert. Heller Anstrich, oder (bei einigen kleineren Gefäßen) Firnisüberzug mit weißen Ornamenten. Der Firnis meist sehr dünn und matt, orangegelb, rotbraun, graubraun. Die technisch ähnlichen, nur gelegentlich mit Streifen bemalten Salbgefäße Beilage 22, 1, 3 f., sind noch im 6. Jahrh. in Samos, Sizilien und Etrurien häufig; dort gibt es auch gröbere aus anderem Ton; vgl. *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen Tf. 7; *Kinch* Fouilles de Vroulia 67; Vasensammlung zu München I 55; *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 33, 676; viele in Girgenti und Orvieto, ein violett gestreiftes in Corneto. „Lydisch" mit Musterung auf hellem Überzuge *Chase* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914, 435. Vgl. § 193. — Milet: *Wiegand* Sitz. Akad. Berlin 1905, 545; Anhang zu den Abhandl. 1908, 8. Er vergleicht Böotisches, was wörtlich genommen unverständlich wäre (s. auch *Poulsen* Bull. hell. XXXV 1911, 390, 2) und auf die Bonner Scherben nicht zutrifft, die eher der jonischen Gattung aus Thera ähneln; der Vergleich ist offenbar ganz allgemein. Schwäche des Stiles und der Schicht verrät *v. Salis* N. Jahrb. XXI 1908, 129. Ein skythisches Fundstück, *Pharmakowski* Anz. XXV 1910, 227, ist wohl auch jonisch, vielleicht milesisch; vgl. dazu *Prinz* Funde aus Naukratis 113, 6; *Buschor* Beitr. z. Gesch. d. griech. Textilkunst 35; die Zickzackfelder rhodischer Einfluß? Vgl. auch die mit ähnlichen Gefäßen zusammengefundene Amphora aus Olbia, Compte rendu Petersb. 1902 (1904), 10 Abb. 12: geometrisch mit orientalisierenden Elementen (Olbia Mitte des 7. Jahrh. gegründet). — Ephesos: *Hogarth* und *Cecil Smith* Excavations at Ephesos 219 ff. (besonders 223) Tf. 49; das rein Geometrische ist zu spärlich und zu verschiedenartig, um daraus Schlüsse zu ziehen; was im orientalisierenden Stile nachlebt (Tf. 49), ist primitiv. — Chios: *Kuruniotis* Deltion I 1915, 78 f., Scherben mit hellem Überzuge, braunem Firnis und kräftigem Rot, zum Teil auch Weiß auf Firnis. Schräges Schachbrett mit umschriebenen gegitterten Rauten, Flechtband-Andeutung. II 1916, 200: Schiff, Krieger, anscheinend recht jung. — Aus dem Kunsthandel von Smyrna stammen zwei kleine Kannen in Berlin, *Furtwängler* Nr. 53 (ganz einfach) und eine Neuerwerbung: Kreise, gekreuztes Zickzack, Vögel und primitive menschliche Gestalten: die ersten im griechischen Osten. — Karien. Assarlik: *Paton* Journ. hell. stud. VIII 1887, 66 ff.; außer dem Protogeometrischen fällt eine vielleicht eingeführte Amphora mit Mäander und weißen Streifen auf (71) und sind die Tonsärge mit Reliefornamenten zu bemerken (75 ff.): Radsterne, Spiralen, einzelne Mäanderglieder — vielleicht rhodischer Einfluß wie sicher bei der Hyänen- oder Buckelochsenkanne von Stratonikeia, *Winter* Ath. Mitt. XII 1887 Tf. 6, vgl. 226, 229. — Naukratis: ostgriechisch Geometrisches, dem Fundorte nach spät, stellt *Frickenhaus* Anuari Inst. Estudis Catalans 1908, 239, gegen *Prinz*, der es für protokorinthisch hielt, fest. — Kretischer Doppelmäander: Mon. d. Lincei VI Tf. 12, 58, gegen *Böhlau* Nekropolen 53, 1. — Vgl. auch die lydische, mindestens anfangs ungriechische Keramik, *Chase* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914, 436 f.

Sonstige geometrische Stile

§ 88 Im vorstehenden ist das Wichtigste dessen, was wir von den griechischen geometrischen Stilen wissen, zusammengestellt. Es gibt jedoch noch eine Menge von Gefäßen und kleinen Gattungen, die bisher vereinzelt und örtlich nicht festgelegt sind. Bei jeder größeren Ausgrabung pflegt Versprengtes Anschluß zu finden, aber auch Neues aufzutauchen. Immerhin kennen wir jetzt die Stile der meisten bedeutenden Landschaften und Inseln, freilich in sehr ungleichem Maaß, und auch das Gesamtbild weist keine allzu empfindlichen Lücken mehr auf.

Beispiele von Versprengtem: *Dragendorff* Thera II 178, 183 ff., 197 f.; *Pfuhl*, Ath. Mitt. XXVIII 209 f., 212 ff., der bereits einzelnes *Dragendorffsche* einordnet (z. B. 128); Weiteres aus beiden Ausgrabungen legen *W. Müller* und *Oelmann* fest, Tiryns I 138, 142, 155. — Viereckige Teller aus Ägina und Argos: *Ἐφ.* 1895 Tf. 12; *Furtwängler-Thiersch* Heiligt. d. Aphaia 440, 66; *Waldstein* Argive Heraeum II Tf. 58, 9–11. Anscheinend nicht argivisch; äginetisch? *(Karo)*.

Den Krater Ath. Mitt. XLIII 1918, 135 scheint *Schweitzer* für kykladisch zu halten; seine Herkunft ist jedoch unbekannt und der Ton ähnelt dem attischen. — Unter den ältesten Funden aus Cumae, dessen Gründung man in die Mitte des 8. Jahrh. setzen darf, fallen einige einfach verzierte Kannen, zum Teil mit ungewöhnlich hohem, an Kretisches erinnerndem Hals auf: Mon. d. Lincei XIII 272 ff.; XXII 236 Tf. 36, 2; 40, 2, 7 (8 Nachahmung von Protokorinthischem); 41, 6; 49, 2. Vgl. *Johansen* Sikyoniske Vaser 55. — Einige unter dem Heraion von Olympia gefundene Scherben gehören zu einer Gattung, die Firnismalerei auf Ton und Weißmalerei auf Firnis nebeneinander verwendet. Da unter den wenigen Ornamenten bereits eine Art Blüte aus Spiralen vorkommt, ist die Gattung höchstens als spätgeometrisch im Übergange zum orientalisierenden Stile zu bezeichnen. Dem entspricht es, daß die zugleich gefundenen protokorinthischen Scherben schon Strahlen zeigen. Ein Grund, die Gattung für elisch zu halten, besteht nicht. Vgl. *Weege* Ath. Mitt. XXXVI 1911, 100 ff. Abb. 24, 1–3, 5.

2. Bildliche Zeichnungen in der sonstigen Kleinkunst

§ 89 Zeichnungen geometrischen Stiles finden sich außerhalb der Keramik nur auf bronzenen Fibeln und Bändern; es sind Gravierungen, deren Umrisse meist in Tremolierstich mit dichten Reihen von Zickzacklinien gefüllt sind. Bei den besten Stücken hat man sich die Mühe gemacht, zahllose Hiebe mit der Meißelecke nebeneinander zu reihen, wodurch die Füllung besonders dicht wird. Kleine Gestalten und Teile erscheinen auch in reinem Umriß. Die Mehrzahl der Fibeln ist den letzten rein geometrischen Vasen der führenden Stile gleichzeitig, gehört also frühestens ins spätere 8. Jahrh., und schöpft aus dem gleichen Typenvorrat: Vögel, Pferde, Fische, Schiffe, Wagen, Kämpfer, Frauen mit Zweigen und Ähnliches. Als Zeichen des orientalischen Einflusses tritt der Löwe mit Beute auf und, wichtiger noch, mythologische Bilder erscheinen: zweimal sind Herakles und Jolaos im Kampfe mit der Hydra und der Krabbe dargestellt; man wird daher in anderen Bildern die stymphalischen Abb. 52 f. Vögel, den Löwenkampf und vielleicht sogar das trojanische Pferd erkennen dürfen. Während auf den Vasen zwar einzelne Fabelwesen auftreten, die mythologische Deutung einer Szene jedoch niemals sicher, wenn auch bisweilen möglich ist, haben wir hier die ersten zweifellos mythologischen Szenen im geometrischen Stil; in seinen Ausläufern beginnt die griechische Kunst sich schüchtern des gewaltigen Stoffes zu bemächtigen, der drüben im Osten längst seine erste literarische Form gefunden hatte. Hauptfundort, aber schwerlich Ursprungsort der guten Stücke ist Böotien. Der Darstellungen wegen denkt man zunächst an Attika, doch weichen die Ornamentik, darunter der Fisch als reines Füllornament, und die Stilisierung merklich ab und passen besser zum argivischen geometrischen Stil; auf Argos, wo die Erztechnik blühte, scheinen auch die Heraklestaten zu weisen. Die geringeren, zum Teil sehr schlechten Stücke können örtliche Nachahmungen sein.

Literatur: § 47. *Reisingers* Gedanke an Argos, Jahrb. XXXI 1916, 296, schon bei *Böhlau* Jahrb. III 1888, 356, 23, mit guten Gründen gegen attischen Ursprung, die *Poulsen* nicht berücksichtigt. Der geometrische Stil ist bereits in der Auflösung. Die große Hydrafibel, Amer. Journ. Abb. 52 Arch. XV 1911, 3, zeigt schon leidliche Rückenumrisse in Seitenansicht, während das Bild auf der anderen Seite, 7, noch den alten dreieckigen Oberkörper bewahrt. *Bates* erkennt hier Herakles und die Hindin. Zu sehen ist nur eine Vermengung zweier Typen: Jagd und säugende Hindin; das Junge vertritt zur Not den Hund (kein Füllpferd!); ob der Künstler das Abenteuer gemeint hat, bleibt sehr fraglich. Eher kann das Gegenstück der kleinen Hydra (5) das trojanische Pferd darstellen Abb. 53 (vgl. *Fimmen* N. Jahrb. XXIX 1912, 531, 1, der mit unzureichenden Gründen für böotischen Ursprung der Fibeln eintritt). Von mykenischem Einfluß (*de Ridder-Bates* 10 f.) kann keine Rede sein, es liegen reine Zufallsähnlichkeiten vor.

B: Die große Malerei

§ 90 Ob es zur Zeit des geometrischen Stiles überhaupt eine große Malerei gegeben hat, ist fraglich. Es gab weder eine monumentale Architektur noch eine monumentale Plastik. Puppenhafte Idole, womöglich in der Form von „Kleiderstöcken", gab es wohl, aber das ist keine Plastik. Die wenigen bekannten Grabstelen sind bildlos; Bilder tragen dagegen die großen Grabvasen: die Kleinkunst versuchte monumental zu sein. Man wird darnach kaum annehmen, daß den kleinen Tonpinakes von der Akropolis größere geweihte Bilder entsprachen. Homer kennt keine Wandbilder; wo nicht der kostbare Ornamentschmuck der mykenisch-orientalischen Märchenwelt hineinspielt, spricht er von ἐνώπια παμφανόωντα: die waren gewiß schön weiß getüncht, nicht ποίκιλα. Andrerseits besitzen wir die stattlichen Reliefs des alten Tempels von Prinia auf Kreta, die hoch ins 7. Jahrh. gehören dürften und noch viel geometrisches Formgefühl verraten. Die stelzbeinigen Tiere der ältesten ausgemalten Grabkammern in Etrurien widerstreben auch noch dem orientalisierenden Stile. Vielleicht gehören diese Werke noch zu den Anfängen einer großen Flächenkunst; aber wer will wissen, was es 50 oder 100 Jahre vorher z. B. im dädalidischen Kreta gab und nicht gab? Unmöglich ist es nicht, daß man die Wände auch einer bescheidnen Kapelle mit ähnlichen dekorativen Schildereien schmückte wie die Tongefäße. Die Formgebung wäre dann wohl ähnlich wie bei den freieren Vasenbildern gewesen, vermutlich mit etwas mehr Abb. 38 Innenzeichnung, die Koloristik äußerst einfach. Verbreitet war eine solche Malerei auf

keinen Fall; sonst würde Homer nicht schweigen. Das gleiche gilt für den Fall, daß Plinius ein Tafelbild des Bularchos, das eine Schlacht der Magneten darstellte, mit Recht ins 8. Jahrh. setzt: König Kandaules von Lydien hätte es nicht mit Gold aufgewogen, wenn es nicht eine große Seltenheit gewesen wäre. Wir kommen darauf bei der zusammenhängenden Behandlung der großen Malerei des Archaismus zurück (§§ 528 ff.).

Literatur. Gegen jede große Malerei geometrischen Stiles: *Furtwängler* Halbmonatshefte der Deutschen Rundschau 1908 Nr. 10, 277 (implicite); *Buschor* Griech. Vasenmalerei 31. Grabstelen: *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 181. Tonpinakes: § 40. Möglichkeit einer Malerei (zu bestimmt): *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 174 f. (D. griech. Malerei 14 f.) Etrurien: *Rumpf* Die Wandmalereien in Veji, Diss. Leipzig 1917, 41, 53 f., 61 ff. Freiere Formen in den bildlichen Darstellungen des kretischen geometrischen Stils: *Boyd* Amer. Journ. Arch. V 1901 Tf. 3 f. (Abb. 38).

III: Der orientalisierende Stil

A: Allgemeines

§ 91 Im 2. Jahrtausend hatten die Griechen sehr wenig unmittelbare Berührung mit dem Orient. Die Kreter mit ihrer jugendstarken Eigenart standen zwischen Hellas und den alten Kulturen des Südostens; soviel Anregung sie dorther empfingen — was sie schufen und weitergaben, war durch und durch kretisch. Ganz anders nach den Wanderungen. Von der kretischen Herrlichkeit lebten nur kümmerliche Reste fort, besonders in Kreta selbst und an den benachbarten Küsten Asiens: in Rhodos, Milet und, versprengt in fremder Umgebung, im Philisterlande. Kreta war jetzt griechisch und große Trümmer der althellenischen Stämme lagerten sich an der kleinasiatischen Küste über die älteren Ansiedlungen. Im Südwesten setzten sich Dorer fest, deren früher Vorstoß nach dem Wunderlande Kreta sie anscheinend sogar bis Syrien geführt hatte. In Kypros teilten sich Griechen und Orientalen. Der Kontakt zwischen Hellas und dem Orient war jetzt da, doch war der Strom zunächst unterbrochen. Nur mit peripherischen Stämmen, nicht mit den eigentlichen Kulturträgern des Zweistromlandes berührten sich die Griechen; und auch der Orient war vielfach erschüttert und verändert: Phryger und andere Nordländer hatten Kleinasien überflutet, die Assyrer sich machtvoll erhoben und ausgedehnt, das Hettiterreich war zusammengebrochen. Fehde und Wirren überall, keine kretische Flotte befriedete mehr die See; hinter dem südlichen Horizont entschwand auch Ägypten den Blicken der Hellenen. Was auf griechischem Boden wuchs, als Ruhe eintrat, haben wir betrachtet: die geometrischen Stile, ein rein europäisches Gewächs — schon in Kreta und Rhodos schlecht gepflegt, bei Joniern und Äolern ohne Frucht und Blüte.

Mit der Befestigung der Verhältnisse in Ost und West wuchs der Verkehr, wurde Austausch möglich und lohnend. Mit der Blüte der helladischen geometrischen Stile beginnt auch die der assyrischen Kultur. Hier war nun freilich kein kultureller Austausch möglich wie einst zwischen Kreta und Ägypten; kulturell konnten die Griechen nur die Empfangenden sein, denn die Keime, die in ihrer Dekorationskunst lagen, konnten die Orientalen weder verstehen noch entwickeln; sie dünkten sich himmelweit überlegen und die Griechen staunten sie an — wie auch das begabteste Kind den Erwachsenen anstaunt. Vermittler waren die Phöniker, deren Seeherrschaft die kretische ablöste, sobald etwas Ruhe eingetreten war. Sie handelten mit allem, was der Orient und Ägypten boten, vielfach in jenem Gemisch zweiten Aufgusses, das man phönikische Kunst nennt. In Kypros, Rhodos, Kreta ist ihr Einfluß stark und früh; er wird es auch in Milet gewesen sein und jedenfalls nicht hinter den unmittelbaren Beziehungen zurückgestanden haben, in welche die Jonier zu den Assyrern treten konnten, da diese quer durch Kleinasien bis nach Sinope vorgedrungen waren. Der phönikische Händler ist im Epos typisch, alles Kunstvolle stammt von ihm. Dazu kommt endlich neuer Verkehr des südwestlichen Kleinasiens und Kretas mit Ägypten.

In Jonien, Rhodos, Kypros, Kreta haben die Griechen zuerst versucht, das Fremde nachzuahmen und selbständig zu verarbeiten. Was dort entstand, hat auf die weiter vermittelnden Kykladen und auf Hellas vielfach stärker gewirkt als die orientalischen Werke selbst, die dorthin später und spärlicher drangen. In Kreta hat diese neue Blüte nicht lange gedauert, aber sie ist nicht abgestorben, sondern verpflanzt worden: die Dädaliden zogen in die Peloponnes und dort, besonders im Nordosten, liegt die stärkste Wurzel der archaischen Kunst, sind ihre großartigsten Werke entstanden: der dorische Tempel und die dorische Athletenstatue; dort beheimatet die Überlieferung die bedeutendsten Fortschritte der alten Malerei — wo nicht gar ihre „Erfindung" —, dort haben sich die zukunftsreichsten orientalisierenden Vasengattungen entwickelt. Weniger schnell als auf dem alten Kulturboden von Kreta hat sich das Neue in Jonien von dem übermächtigen Eindruck der fremden Vorbilder befreit, und erst der Rückhalt an dem erstarkten Mutterlande hat die Entwicklung in rein griechische Bahnen gelenkt: in der Äolis steht ein altdorischer Tempel, vom dorischen hat der jonische Tempel die Ringhalle entlehnt und die jonische Keramik des entwickelten Archaismus übernahm die siegreiche helladische Technik. Dennoch sind auch die frühen jonischen Einflüsse in Hellas nicht zu unterschätzen; nur sind sie nicht mit den späteren zu vergleichen.

Der feste archaische Stil der griechischen Kunst, dessen selbstsichere Eigenart die notwendige Grundlage der klassischen Kunst darstellt, ist das Ergebnis der großen Gärung, die der Einfluß des Orients bei den Hellenen hervorrief. So ist die Epoche zwischen der alten Eigenart des geometrischen Stiles und der neuen des Archaismus — grob gesprochen, das 7. Jahrh. — die kritische Zeit der griechischen Kultur. In der Kunst haben bereits die Dädaliden die Schlachten von Marathon und Salamis geschlagen; die Dankweihung ist die reife archaische Kunst; in der ungeheuren nationalen Anspannung der Perserkriege ist dann die Knospe voll erblüht, der Ephebe zum Manne gereift.

§ 92 Versucht man, die zahllosen Fäden zu entwirren, die in dieser Übergangszeit Hellas und den Orient, die einzelnen hellenischen Landschaften und die wirkenden Kräfte selbst miteinander verbinden, so ist das in Architektur und Plastik unendlich viel einfacher als in der Kleinkunst: dort wenige feste Typen, hier eine verwirrende Fülle von Einzelheiten; dort Trümmer, aus denen sich immerhin ein Ganzes ahnen läßt, hier ein verschwindend kleiner, zufälliger Ausschnitt, der in erster Linie durch die Haltbarkeit des Werkstoffes bestimmt ist: neben der Fülle von Tongefäßen verschwindet alles andere, auch Metallarbeiten und Gemmen. So gerät man immer wieder in die Gefahr, die heutige Vereinzelung der Vasen in die Zeit ihrer Entstehung zurückzuverlegen und darüber zu vergessen, daß sie einst als Erzeugnisse eines bescheidnen Handwerks neben den kostbaren Werken vornehmerer Techniken standen: der Toreutik, der Xylurgie, der Glyptik, der Textilkunst. Solche Werke waren es ja auch, die den Griechen die orientalische Kunst ins Land brachten; von orientalischer Keramik bekamen sie höchstens Fayencen zu sehen, nicht die unbedeutenden bemalten Vasen, die ihnen auch schwerlich imponiert hätten.

So mag man denn bei Werken der Frühzeit des orientalischen Einflusses, wie den Bronzeschilden aus der Idagrotte, streiten können, ob sie orientalisch oder griechisch sind — bei der großen Masse griechischer Arbeiten ist von sklavischer Nachahmung keine Rede; überall ist die griechische Eigenart in der Verarbeitung des Fremden deutlich — eine Eigenart freilich, die ganz anders war als die alte kretische Freiheitlichkeit, die fremden Vorbildern nur die allgemeinsten Anregungen und allenfalls Techniken entnahm. Es ist die Eigenart des geometrischen Stiles, die hier den Weg begann, der zur klassischen Idealkunst führte: an den festen Formeln der orientalischen Kunst lernten die Griechen die organische Natur sehen und darstellen, bis sie sie endlich ganz mit eigenen Augen sahen; das geschah jedoch nicht in plötzlicher naturalistischer Erleuchtung, sondern in schrittweiser Vervollkommnung der formalen Typik, der die Naturbeobachtungen eingefügt wurden. Damit waren die orientalischen Vorbilder innerlich überwunden – äußerlich originell zu sein erstrebten die Griechen so wenig, daß ihre unendlich reiche und ausdrucksfähige Ornamentik nie das schlichte ägyptisch-assyrische Vorbild verleugnet hat. Ein gewaltiger Unterschied gegenüber der naiv in die Welt schauenden altkretischen Kunst: sie suchte

in raschen Augenblicksbildern die Buntheit der Erscheinungswelt zu erfassen, unbekümmert um die Unzulänglichkeit ihrer Mittel; die griechische Kunst baute ihre Organismen streng von innen heraus auf und unterwarf sie den rhythmischen Gesetzen, deren reiner Ausdruck der geometrische Stil gewesen war.

Sehen wir so die vegetabilische Ornamentik, die Tiere und Fabeltiere und andere bildliche Typen des Orients in die griechische Dekorationskunst eindringen und beobachten wir ihre Verarbeitung in zahlreichen örtlichen Stilen, die ähnlich individuell verschieden sind wie die geometrischen, so erhebt sich die bisher geflissentlich vermiedene Frage, in wieweit hierbei etwa Reste der mykenischen Kunst beteiligt sind. Wir haben, bei aller Vorsicht gegenüber raschen Schlüssen aus der Ähnlichkeit auf Zusammenhang, in den geometrischen Stilen mancherlei unleugbare Reste des Alten gefunden, von der Firnistechnik und der protogeometrischen Syntax an bis zu Einzelornamenten, die zumal in Kreta und Rhodos auffielen; wir haben ein zähes Nachleben selbst des Vorgeschichtlichen besonders in der Äolis und in Kypros festgestellt. In der Architekturgeschichte bezweifelt niemand, daß der griechische Tempel aus dem vorgeschichtlichen Langhause, die dorische Säule durch eine glückliche Verbindung der beiden altkretischen Typen entstanden ist; nur die jonische besteht von Kopf bis Fuß aus orientalischen Elementen. In der kretischen Kleinplastik zeigt sich kein Bruch zwischen Spätmykenischem und Hocharchaischem. Die melischen Gemmen des 7. Jahrh. bewahren noch immer die mykenischen Formen; die Fundstücke tragen die Frauen noch heut als Amulette. Auch größere mykenische Arbeiten konnten hie und da im Hausbesitz, als Beute oder Funde den Späteren vor Augen stehen.

§ 93 Was die Anwendung dieser Beobachtungen betrifft, so enthält die Rechnung zwei Unbekannte: das etwaige stärkere Nachleben des Mykenischen an Werken aus vergänglichem Stoff, und die unveröffentlichten Funde aus der Übergangszeit in Milet. „Hier in Jonien geht die ägäische Kultur in langsamer Metamorphose über in den ostgriechischen Archaismus", ungestört durch das Eindringen eines schwachen geometrischen Stiles — diese Andeutung genügt nicht, um für die Entstehung der jonischen orientalisierenden Stile mehr als rein hypothetische Schlüsse zu ziehen. Aber sie warnt doch davor, Ähnlichkeit mit Mykenischem wegen Fehlens von Bindegliedern ohne weiteres für zufällig zu halten. Ein anderes Moment zwingt freilich zur Zurückhaltung in der Beurteilung des die geometrischen Stile zersetzenden Neuen: zu vieles war schon der mykenischen und den altorientalischen Künsten gemeinsam, als daß man in jedem Fall entscheiden könnte, ob man neu erstarktes, zurückflutendes mykenisches Gut oder frischen orientalischen Einfluß vor sich hat. Das gilt von der bescheidenen Punktrosette, von Flechtbändern, Voluten, Blättern und Blüten bis zu Greif und Sphinx. Eins darf man dennoch mit Bestimmtheit sagen: im großen Ganzen tragen die orientalisierenden Stile ihren Namen mit Recht. Wer das am einzelnen nicht sieht, blicke aufs Ganze: die Tierfriese, ein Hauptkennzeichen unserer Stile, sind orientalisch, nicht mykenisch; die mykenische Kunst war längst verdorrt, während die orientalische den Griechen in voller Blüte vor Augen stand.

Keine andere dekorative Kunst steht in so enger Beziehung zur gleichzeitigen großen Kunst wie die griechische; der Gegensatz zur kretisch-mykenischen Kunst, in welcher erst spät eine bescheidne bildliche Vasenmalerei auftrat, ist auch auf diesem Gebiete grundsätzlich. Wir sahen, wie bereits der geometrische Stil in die eigenste Bahn der griechischen Kunst einlenkte: die Darstellung des Menschen, und wie auf spätgeometrischen Fibeln die ersten unbezweifelbaren Szenen aus der Heldensage auftraten. In den orientalisierenden Stilen finden sich schon früh teilweise mythologische Bilder, die über die Kleinkunst hinausweisen und zugleich über alle Menschendarstellung des damals schon im Byzantinismus seiner Sultanate erstarrten Orients; denn nur im Tierbild fühlte sich der Orientale frei; als Mensch durfte er es nicht sein.

Literatur. Allgemeines: *Furtwängler* Halbmonatshefte der Deutschen Rundschau 1908 Nr. 10. 278 ff. (zum unmittelbaren Verkehr der Jonier mit den Assyrern vgl. *Schmidt* Münchener archäologische Studien 395). *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst, Leipzig 1912, seit *Puchsteins* architektonischen Arbeiten die erste Untersuchung, die das wichtige Problem an der Wurzel packt. *Poulsen* sucht besonders der Bedeutung von Rhodos gerecht zu werden. Gegen mykenisches Nachleben ist er sehr skeptisch (77). *Buschor* Griech. Vasenmalerei 41 ff., vgl. Beitr. z. Gesch. d. griech. Textilkunst, Diss. München 1912, 11, 21 f., betont ebenfalls, daß „das angebliche Wiedererwachen (der altkretischen

Begabung) in der Hauptsache die Auseinandersetzung eines ganz anders gerichteten Volkes mit dem Orient" sei. Da er das vereinzelte Nachleben kretisch-mykenischer Elemente nicht verkennt, kann man dem wahrscheinlich trotz der oben zitierten Bemerkung von *Salis* über die milesischen Funde beistimmen (N. Jahrb. XXI 1908, 129 f.); denn die Einzelangaben von *Wiegand* Anhang zu den Abh. Akad. Berlin 1908, 7 f. klingen nicht so, als ob wesentliche spätmykenische Kunstformen sich in Milet vererbt hätten; die entsprechenden rhodischen Funde in Kopenhagen zeigen auch nichts als Verdorrung des Spätmykenischen. Das angebliche Nachleben des vormykenischen Typus der Inselkannen in Massilia im 6. Jahrh. hat sich vollends als „archäologisches Märchen" herausgestellt (*Vasseur* Comptes rendus de l'acad. 1911, 384 ff.). Wenn in Melos die mykenischen Formen der Gemmen fortleben, so sind doch die Bilder darauf ganz vorwiegend orientalisierend; nur sehr weniges könnte mykenisches Erbe sein (*Furtwängler* Die antiken Gemmen III 69 ff.). Zum Schilde des Achill vgl. *Rodenwaldt* Tiryns II 135, 3. Was endlich die Begabung betrifft, so steht auch hier eine wichtige Unbekannte in der Rechnung: wir wissen nicht, welcher Rasse die Schöpfer der kretischen Kultur angehören — sie sehen freilich sehr indogermanisch aus und in der Freiheitlichkeit, die sie auszeichnet, findet *Eduard Meyer* den eigensten Zug der Indogermanen — und ob sie etwa den älteren griechischen Stämmen verwandt waren. Die Dinge liegen nicht so einfach, wie sie *Seager* darstellt, Explorations in the island of Mochlos, Boston 1912, 1 ff.; er scheidet nicht zwischen Urkleinasiaten, Eteokretern und „achäischen" Griechen. Milet ist freilich von Kreta aus besiedelt; aber wer will heute die Elemente des jonischen Volkstums, das imaginärer Reinrassigkeit sehr fern steht und die verschiedensten Kulturwirkungen erfahren hat, zergliedern und bewerten? Gewiß ist grade das, worin die jonische Kunst im Gegensatze zu der helladischen steht, Altkretischem vielfach verwandt; doch vermögen wir über die Feststellung dieser Erscheinung (vgl. z. B. *Pfuhl* N. Jahrb. XXIII 1909, 613 ff.) vorläufig nicht zu ihrer Erklärung im einzelnen vorzudringen; auch ganz fernstehende Völker und Epochen bieten Parallelen. — Reihen gleicher Tiere fehlen in der mykenischen Kunst nicht völlig, wie *Furtwängler* 276 sagt, doch sind sie ganz vereinzelt (Dolch, Schwerter, kyprische Erzkanne, *Perrot* III 794). — Zum Wege der orientalischen Einflüsse vgl. *Johansen* Sikyoniske Vaser, Diss. Kopenhagen 1918, 85 ff. (mehr Kypros-Kreta als Jonien-Kykladen).

B. Die Kleinkunst

1: Die Keramik

Überblick

§ 94 Die einzelnen orientalisierenden Vasenstile unterscheiden sich in verschiedner Hinsicht, nicht nur nach ihrer inneren Eigenart, sondern auch den äußeren Umständen nach. Nur wenige zeigen den Verlauf der allgemeinen Entwicklung vollständig und typisch: das Eindringen orientalisierender Elemente in einen hoch entwickelten geometrischen Stil, dessen festes System sie alsbald in arge Verwirrung bringen; ihr organisches, mit zunehmender Hellenisierung gleichbedeutendes Wachstum bis zu voller Herrschaft; endlich den Austausch mit Nachbarstilen, der in allgemeinem Konvergieren der Entwicklungslinien zur Herausbildung des gemeingriechischen schwarzfigurigen Stiles führte. Dies Ergebnis, die feste Ausprägung der archaischen Vasenmalerei, wurde erst im 6. Jahrh. erreicht; sucht man ein Epochenjahr, so ist es nicht 600, sondern etwa 580; neben dem Neuen lebte jedoch selbstverständlich noch vieles Alte jahrzehntelang weiter.

Das vollständigste und vielseitigste Bild dieser Entwicklung bietet Attika — gewiß nicht zufällig, denn die attische Keramik zeigt von Anbeginn, trotz aller Kindlichkeit des Übergangsstiles, einen eigenen Zug ins Große und hat die Kraft gehabt, in wenigen Jahrzehnten alle Wettbewerber, darunter manches einstige Vorbild, zu verdrängen. Ähnlich lang, doch sehr viel weniger reich, ist die Entwicklung des früh gefestigten protokorinthischen orientalisierenden Stiles; aber in dieser Beschränkung liegt viel Stärke und Zielstrebigkeit: man spürt darin Dädalidenkunst. Wirklich zeigt sich manche Beziehung zu dem wenigen, aber Bedeutenden, was wir aus Kreta kennen: was dort abbricht, wird hier fortgesetzt; das scheint auch für die hervorragenden kretischen und peloponnesischen Reliefpithoi zu gelten. Aus diesem Kreise, auch von Korinth, dürfte die attische Keramik wesentliche Errungenschaften, vor allem die schwarzfigurige Technik entlehnt haben. Der benachbarte argivische Stil versuchte ähnliche Wege zu gehen, ist aber nicht weit gekommen. Der korinthische Stil dagegen hat fertig übernommen, was er im frühen

protokorinthischen vorfand, sich im übrigen jedoch an außerkeramische, wohl vorwiegend textile, dann auch toreutische Vorbilder gehalten; er steht nur durch hybride Fühlunghalter und einen gewissen Austausch mit den späteren Phasen des protokorinthischen Stiles in Verbindung; im künstlerischen Ausdruck entfernt er sich weit von ihm. Schließlich entwickelte er sich zu einem sehr bedeutenden schwarzfigurigen Stile, der sich offenbar eng an die große Malerei anlehnt. Im lakonischen Stil liegt eine zusammenhängende Entwicklung vom geometrischen zum schwarzfigurigen Stile vor, doch ist der Hergang im einzelnen noch nicht vollkommen klar.

Trotz großer individueller Unterschiede ist den peloponnesischen Stilen sehr Wesentliches gemeinsam; hier liegen die Wurzeln des schwarzfigurigen Stiles. Wenn die altattische Keramik in vielem verwandt erscheint, so dürfte, wie gesagt, Abhängigkeit vorliegen, aber natürlich keine sklavische: wie immer zeigen die Attiker auch hier bei der Übernahme entschiedene Eigenart. Dies vergißt man, wenn man nun dafür wieder fremde, ostgriechische Vorbilder sucht, die es nicht gibt — am wenigsten in Eretria, wo man sie zu finden glaubt; denn der eretrische orientalisierende Stil ist recht unselbständig und anfangs erschreckend roh; zu seinem Heile lenkte er immer mehr ins attische Fahrwasser ein und gelangte so zu einem entwickelten schwarzfigurigen Stil. Ein ähnlicher Vorgang spielte sich in Böotien in dem oben erwähnten Wirrwarr alter und neuer, heimischer und fremder Stilelemente ab (§ 65).

§ 95 Mehr Eigenart als der eretrische zeigen die anderen Stile des euböisch-kykladischen Kreises; sie scheinen jedoch die Frühzeit des orientalisierenden Stiles nur zum Teil überlebt und gar keine zusammenhängende Entwicklung zum schwarzfigurigen Stil durchgemacht zu haben. Im „euböischen“ und dem etwas reicheren „delischen“ Stile fällt der Einfluß früher kretischer Metallarbeiten auf; das Neue fügt sich vielfach ohne Schwierigkeit dem Rahmen des einfachen geometrischen Systemes ein. Weiter scheint die Entwicklung nicht gegangen zu sein, wenn sie auch lebhafter ist als die des besonders strengen theräischen Stiles; sie wurde vielleicht abgeschnitten durch den glänzenden Aufschwung des „delisch-melischen“ Stiles, der ebenfalls kretische Vorbilder verrät. Diesen Stil vermögen wir noch nicht schrittweise aus einem rein geometrischen herzuleiten, doch enthalten die älteren Beispiele starke Reste eines solchen und scheint auch eine Übergangsgattung nachgewiesen zu sein. Er zeichnet sich aus durch eine großzügige Spiralornamentik und einen ähnlichen Zug zur Monumentalität wie der attische Stil, den er vielleicht beeinflußt hat; seine besten Bilder dürften kaum hinter denen der großen Malerei zurückstehen; sie sind auch vorwiegend polychrom, ein schwarzfiguriger Stil ist ihnen anscheinend nicht gefolgt. Auf gleicher Entwicklungsstufe, aber nicht so hoch zu stehen scheint eine noch wenig bekannte Gattung kykladischer polychromer Teller, die ohne jeden Firnis gemalt sind und an Marmorbilder und -reliefs erinnern.

In der Polychromie und im Füllornament sowie in manchen Einzelheiten berührt der „delisch-melische“ Stil sich mit dem in zahlreichen örtlichen Spielarten verbreiteten jonischen, dessen Ausgangspunkt im südwestlichen Kleinasien der Name „rhodisch-milesisch“ richtig bezeichnen dürfte. Von ihm ist auch der tumultuarische, zum Teil deutlich phönikisierende kyprische Stil beeinflußt worden. Der „rhodisch-milesische“ Stil ist stark dekorativ ohne den monumentalen Zug des „delisch-melischen“. Für unsere Kenntnis (also abgesehen von den milesischen Funden) tritt er als fertiger orientalisierender Stil auf, enthält jedoch viel geometrisches Füllornament. Er steht zu seinen phönikischen Vorbildern in besonders enger Beziehung; man spürt die unmittelbare Nachbarschaft. Seine innere Entwicklung ist demgemäß nicht groß, trotz offenbarer Langlebigkeit; auch darin erinnert er an die Textilkunst, die ihn nach Ausweis dargestellter Gewänder sicher beeinflußt hat. Helladischer Einfluß führte ihn auf verschiedenen Wegen, zum Teil über eine feine Polychromie, zu einem schwarzfigurigen Stile, der jedoch neben den anderen nicht aufgekommen ist. Diese Entwicklung ist am besten in Naukratis zu übersehen, das als Sammelbecken hellenischer Elemente sehr wohl der Ausgangspunkt sein kann; in Milet ist verschwindend wenig „Naukratitisches“ gefunden worden, dagegen sehr viel von einer anderen jonischen Gattung, die man nach einem Fundorte Fikellura auf Rhodos benannt und frageweise

für samisch gehalten hat. Sie zeigt zum Teil eine ganz mykenische Freiheitlichkeit in der losen Verzierung großer Flächen, enthält sehr wenig Geometrisches und kommt über Ansätze zu einem schwarzfigurigen Stile — die offenbar spät sind und unter dem Einfluß modernerer Stile stehen — nicht hinaus. Endlich ist des buntbemalten oder reliefgeschmückten Bucchero zu gedenken, dessen Heimat offenbar die Äolis ist; erstere Technik ist so vergänglich, daß die Reste kein rechtes Urteil über den Stil gestatten; italische Fundstücke mit bildlichen Szenen gehören bereits dem 6. Jahrh. an.

Der theräische orientalisierende Stil

§ 96 Kein anderer geometrischer Stil hat seine Eigenart gegenüber den orientalischen Einflüssen oder ihren griechischen Umbildungen so zäh bewahrt wie der theräische. Neben der Fülle rein geometrisch verzierter Gefäße des 7. und womöglich noch des 6. Jahrh. verschwinden die wenigen, die orientalisierende Elemente zeigen; und noch seltener ist das Abb. 33, 54 Neue so ausgebreitet, daß man zur Not von einem eigenen Stile reden kann. Doch auch in diesem Fall spielt das Geometrische noch eine große Rolle, sind die Einzelformen des Neuen streng stilisiert, zum Teil gradezu geometrisiert, und wird die alte strenge Syntax kaum je durchbrochen. Die Nachahmung toreutischer Vorbilder ist vielfach deutlich; Reste von solchen sind denn auch in Thera und in Kreta gefunden worden.

Literatur. Vgl. §§ 77 f. *Dragendorff* Theräische Gräber (*Hiller von Gärtringen* Thera II, Berlin 1903) 142 f., 308, vgl. 162 ff. Tf. 1, 1 (2 nur die Flechtbänder neu); 143 Abb. 341 freie Einzelraute am Hals. *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 134 f., 138 f., Beilage 4, 2 (Abb. 33); 6, 2 f. (Abb. 54); 7, 3; *Caskey* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914 Tf. 5 f., dazu *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 37, 1. Vgl. *Buschor* Griech. Vasenmalerei 70 f. Stabmuster und Punktierung sind besonders beliebte technische Ornamente der Treibarbeit. Die vegetabilischen Hauptornamente sind Friese aus Lotosblüten und Knospen. Den vereinzelten, ganz mißlungenen Versuch bildlicher Darstellung mag man angesichts der Verbindung von Ritzung und Umrißzeichnung mit der Silhouette immerhin orientalisierend nennen (§ 77; *Pfuhl* Beilage 6, 4 ff.); von Stil kann man dabei kaum reden. — Ob unter den Scherben von Reliefpithoi 7.—6. Jahrh., Thera II 79 f., 219, einheimische sind, fragt sich.

Der kretische orientalisierende Stil

§ 97 Die kretische Keramik des 7. Jahrh. ist bisher nur aus wenigen bemalten Gefäßen und einer Anzahl großer Reliefpithoi bekannt, darunter sind jedoch einzelne ganz hervorragende Stücke. Mit den erhaltenen Metallarbeiten, Reliefs und Gravierungen, denen sie vielfach nahe stehen, geben sie wenigstens in allgemeinen Umrissen das Bild einer Entwicklung, die sich von früher Nachahmung des Orientalischen rasch zu erstaunlicher Freiheit der Abb. 56 f. bildlichen Zeichnung erhebt. Jetzt kam es den Kretern zugute, daß sie kein starkes geometrisches Stilgefühl besaßen: Altes und Neues stießen nicht hart zusammen wie in Attika, wo geometrisches und stillos vegetabilisches Ornament eine Weile durcheinander wirbelten und arge Karikaturen von Löwen und Fabelwesen entstanden, sondern alles fügte sich rasch in feste Formen, die anfangs stark orientalisch waren, dann immer griechischer Abb. 55 f. wurden. Das im geometrischen Stil bewahrte mykenische Erbe ging leicht in dem neuen Stil auf, im Ornamente wie im Bildlichen. Gerade in diesem blitzen bald hier bald dort Ähnlichkeiten mit Altkretischem auf, die ebenso schwer greifbar, aber nicht weniger überzeugend sind als Familienähnlichkeiten; am kretischen Volke frappieren sie ja heute noch jeden Sehenden, der nicht nur die Hafenstädte kennt[1]). Greifbarer sind auch in der bildlichen Typik die Orientalismen und die Entwicklung geht in ihrem wachsenden Verständnis für den Organismus neue, griechische Wege; darin dürften sich bereits Errungenschaften der großen Malerei widerspiegeln.

Literatur. Allgemeines. Für den Zusammenhang vgl. § 80, für die orientalisierende kretische Kunst als Ganzes *Poulsen* Der Orient und die frühgriech. Kunst, Leipzig 1912, für die bemalte Keramik *Buschor* Griech. Vasenmalerei 43 ff. *Poulsen* geht mehr von den erhaltenen Denk-

[1]) Es muß betont werden, daß die Naturwissenschaft gar kein Bedenken gegen Reinerhaltung der alten Rasse hat, trotz dorischer und anderer Einwanderer. Kreuzungen zerfallen vielfach später wieder in ihre Bestandteile.

mälern allein aus und stellt die kretische Kunst tiefer als die ostgriechische, obwohl er ein gewisses mykenisches Erbe als Vorzug anerkennt („Byzantinismus"). *Buschor* hält sich mehr an die Überlieferung von der Dädalidenschule, die durch *Löwys* Untersuchungen hell beleuchtet wird — vielleicht, wie bei jeder neuen Entdeckung, etwas einseitig (Jahresh. XII 1909, 243 ff., XIV 1911, 1 ff.; vgl. auch *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 51 f.) — und findet in den Fäden, die von den besten kretischen Funden nach der Argolis laufen, eine Bestätigung der Überlieferung — was auch *Poulsen* nicht verkennt (vgl. besonders Ath. Mitt. XXXI 1906, 390). Angesichts dessen kann man die kretische Zeichenkunst, die allem gleichzeitigen Ostgriechischen überlegen ist, doch nicht einfach als Byzantinismus abtun; der Pankretismus ist freilich ebenso unberechtigt wie der Panionismus. — Die bedeutende Reliefkeramik, große Pithoi, denen sich architektonische Terrakotten anschließen, ist bisher nur unvollkommen in den Zusammenhang gerückt, vgl. besonders *Savignoni* Amer. Journ. Arch. V 1901, 404 ff. Tf. 13 f.; *Pernier* Annuario ital. I 1914, 65 ff. — Beispiele, dem Fundbestande gemäß disiecta membra. Einzelne orientalisierende Elemente, die hier wie in Thera vielfach Abhängigkeit von der Toreutik verraten,
Abb. 55 sind schon oben beim geometrischen Stil erwähnt (§§ 80 f.): *Hall* Vrokastro 160, 1 (Abb. 55); *Bosanquet* Annual Brit. Sch. Ath. VIII 242, 9 Tf. 9 c, d (*Buschor*[2] 41; *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 115, 6 f.); *Boyd* Amer. Journ. Arch. V 1901, 146: letztere Kannen ahmen in der alten Technik von Weiß auf Firnis gravierte Metallgefäße nach; neu sind die Stabmuster an Hals und Fuß, Flechtbänder, Spiralhaken, Schuppen, die theoretisch alle mykenisches Erbe sein könnten, in Wahrheit jedoch ebenso orientalisieren wie die Voluten *Bosanquet* 242 (7. Jahrh.; vgl. *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 42, 2; zu den Augen dieses Kännchens zuletzt *Poulsen* 9, 184). Weiteres: *Wide* Ath. Mitt. XXII 1897, 243; *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XII 40 ff. (primitive Sirene mit Kopf in Umriß), 56 (zu dem Klammerornament rechts vgl. *Poulsen* Jahrb. XXVI 1911, 240 f.); *Pernier* a. O. 71, 5 f. Auch die oben §§ 80 f. erwähnte, in kyprischer Technik bemalte Gattung enthält Orientalisierendes bis zu Friesen aus Lotosblüten und Knospen.

§ 98 Hauptstücke, die natürlich nur für unsere geringe Kenntnis vereinzelt sind: 1. Abb. 56 (*Wide*
Abb. 56 Tf. 6), Kännchen von feinster Technik im Typus der kyprisierenden geometrischen, der Kopf nach phönikischen Vorbildern; ebenso das Volutenornament vorn, das nur zufällig an Mykenisches erinnert, während dem auf der Rückseite wirklich die mykenische Raute mit Ansätzen zugrunde liegt (vgl. hierzu *Wide* 234, zu beidem *Murray* Excavations in Cyprus 14 Abb. 22 f. Tf. 10, 401; *Hogarth* Excavations at Ephesus Tf. 4, 31, Tf. 8 f., Tf. 42, 15, 19). Die Kleinheit der Blüten und Palmettenfächer gegenüber den Voluten ist für die frühen orientalisierenden Stile typisch. Die Rosetten sind ein Lieblingsornament der Assyrer und stammen natürlich aus Syrien, nicht aus der mykenischen Kunst.
Abb. 57 2. Abb. 57, bildlich: Teller von Präsos, *Hopkinson* Annual Brit. Sch. Ath. X 148 ff. Tf. 3 (beide Seiten); *Poulsen* Ath. Mitt. XXXI 1906, 382 f., 391; *Elderkin* Amer. Journ. Arch. XIV 1910, 190 f., dagegen *Jacobsthal* Theseus auf dem Meeresgrunde, Berlin 1911, 6, 1 (Herakles und Triton, nicht Theseus, also wieder der Heros, der schon auf den späten Dipylonfibeln auftritt); *Buschor*[2] 46 (Peleus und Thetis?). Der Teller ist nach seinem Tone sicher kretisch *(Poulsen)* und findet nur in dortigen Metallarbeiten weitgehende Analogien (*Poulsen* Tf. 23, gravierte Bronzemitra; Ann. d. Inst. 1880 Tf. T, vgl. *Löwy* Jahresh. XIV 1911, 7 f., gravierte Silhouetten). Daß er noch dem 7. Jahrh. angehört, verrät der Rest geometrischen Formgefühls bei dem Pferde auf der flüchtiger bemalten Innenseite, vgl. die Steinreliefs *Pernier* a. O. 50 f. (*Winter* a. O. VII 197, 6). Diese Seite besitzt einen rosa Überzug, darauf Firniszeichnung und Füllung der Silhouette mit bräunlicher Farbe — die Monochromie der Überlieferung; die viel sorgfältiger bemalte Außenseite, die zur Geltung kam, wenn der Teller an der Wand hing, zeigt zwei weitere Techniken: Umrißzeichnung, bei welcher der Tongrund die typische Farbe des männlichen Körpers abgab, und grundsätzlich voll entwickelte schwarzfigurige Technik, d. h. Firnissilhouette mit Ritzung und Farbzutaten. Während die Innenseite in der eckigen Hochklappung des einen Reiterarmes sorglose Naivität zeigt, verrät das Hauptbild eine erstaunliche Fähigkeit, mit ganz einfachen, wenig bewegten Linien den schlanken, sehnigen Organismus ebenso klar zu machen wie frei und natürlich wirken zu lassen; dieses konnten die alten Kreter auch, jenes erstrebten sie gar nicht; es ist der neue Geist, den in der Plastik der Apollon von Tenea am vollkommensten verkörpert. Die Höhe der Zeichnung, die Mannigfaltigkeit der Technik, die Reife in dem Verzicht auf Füllornament heben den Teller, oder besser die frühkretische Kunst hoch empor; daß er einst nicht so vereinzelt war wie heute versteht sich, zeigen die Bronzen und deutet innerhalb der Keramik schon die geometrische Hydria von Kavusi an (Amer. Journ. Arch. V 1901 Tf. 3 f.; Abb. 38); seine Bedeutung für die große Malerei s. § 537.

Reliefkeramik, infolge des unübertrefflichen kretischen Tones bis zu riesigen Pithoi. *Pernier* a. O.; *Savignoni* a. O. 406, 409 Tf. 13 f.; *Fabricius* Ath. Mitt. XI 1886 Tf. 4; *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 148 f. Abb. 174; 184; *Dawkins* Annual Brit. Sch. Ath. XX Tf. 5; *Baur* Centaurs in art Tf. 13, 219; vgl. auch *Dragendorff* Thera II 219. Als ungewöhnlich ist besonders eine πότνια θηρῶν mit Pferden hervorzuheben, *Pernier* 67 ff. (dabei ein feiner Fries rennender Wagen und Reiter). Mehr Neues als die Ornamentik bietet das Bildliche, dessen östliche Elemente *Poulsen* feststellt („Stufenperücke", durch Rhodos vermittelt, 157 ff., Krieger aus Schild, Kopf und Beinen syrisch-hettitisch, besonders Reiter, 115. Analogien auf kretischen Goldbändern: *Furtwängler* Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 8, 6 f., vgl. Gemmen III 18, 6; *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903 Tf. 5, 15). Die stilisierten Sichelflügel gelten seit *Furtwänglers* Bemerkung mit Recht als Kennzeichen frühgriechischer Kunst, Mythologisches Lexikon I 1758, Gemmen III 72, vgl. *Poulsen* D. Orient passim; doch sollte man darüber nicht vergessen, daß auch hier der entscheidende Anfang hettitisch ist, vgl. z. B. den Doppeladler von Jasilikaja, *Perrot* IV Tf. 8 (*Springer-Wolters* Handb. I[10] 78 Abb. 175).

Der protokorinthische orientalisierende Stil

Die Entwicklung der nordargivischen protokorinthischen Keramik vom geometrischen § 99
zum schwarzfigurigen Stil ist oben bereits angedeutet worden; infolge des langen Nach- Abb. 58–63
lebens der geometrischen Überlieferung sind auch jüngere Gefäße dort schon vielfach herangezogen (§§ 70ff.). Töpfertechnik und Formenvorrat sind um 700 völlig in sich gefestigt und werden nur noch wenig entwickelt. Am wichtigsten ist das frühe Auftreten der Ritzung und die schlankere Bildung der kleinen Lekythen. Träger des Neuen ist ganz überwiegend das kleine Tafel-, Toiletten- und Sakralgeschirr; auch Gefäße von mittlerer Größe sind sehr selten, doch ist eins von diesen das Prachtstück der Gattung — freilich Abb. 59
bereits ein Beispiel des vollentwickelten Bilderstiles. Die Schmalheit seiner Bildstreifen bewahrt ihm bis zu einem gewissen Grade die Zierlichkeit des Miniaturstils, in dem die Abb. 58
kleinen Lekythen glänzen. Die entwickelte Szenenmalerei des Stiles ist der orientalisierenden Formenwelt entwachsen; Altes und Neues sind jedoch so zäh verflochten, daß ein Einschnitt hier noch gewaltsamer wäre, als es jede äußerliche Epochenteilung sowieso ist. Neben dem eigentlichen schwarzfigurigen Stil, der die Silhouette aus schwarzem Firnis durch Ritzung der Innenzeichnung, vielfach auch des Umrisses, und durch dekorative Deckfarben belebt (hier ausschließlich Rot), steht bis zuletzt eine der großen Malerei angenäherte Polychromie. Diese feine Gattung ist dem Wettbewerbe der derberen und stärker dekorativen korinthischen erlegen; bis zum Ende des 6. Jahrh. nachgelebt hat nur die einfache alte Typik der geometrischen und leicht orientalisierenden Miniaturgefäße. Strahlen, Punktrosetten und Abb. 61
Tierfriese in reiner Silhouette sind der eiserne Bestand des orientalisierenden Formenschatzes. Statt der ungemein beliebten Hasenjagd, die altorientalisch ist und schon auf mykenischen und geometrischen Vasen vorkommt, finden sich meist nur Reihen laufender Hunde, oft, besonders bei der spätesten, in Korinth verfertigten Ware, roh geklext; doch klingt der Linienzug des Urtypus hie und da immer noch nach, vor allem die ausdrucksvolle orientalische Stilisierung der Raubtierpranke, die die Griechen ebenso getreu bewahrt haben wie Lotos und Palmette.

Die Stärke der orientalisierenden Phase des Stiles liegt ebenso wie die der geometrischen in dem taktvollen Schalten mit wenigen Formen und in der technischen Meisterschaft. Die strenge Stilisierung des Neuen, die Auswahl des Alten und die Heranziehung neuer geometrischer Elemente, deren Zeichnung zu den orientalisierenden paßt, ergeben eine große Einheitlichkeit der dekorativen Wirkung. So erscheinen z. B. Rauten und Streifen aus kleinen gefirnisten Rauten und Dreiecken mit hellen Zwischenräumen, die der alten Gitterung gegenüber eine Vertauschung von Hell und Dunkel darstellen und dadurch zu den gefirnisten Strahlen passen, die ihrerseits an die Stelle der alten gegitterten Dreiecke treten; so wird die Zeichnung der geometrischen Ornamente vielfach kursiv, leicht gebogene Linien treten an die Stelle der graden. Ein geschmackvolles Maaßhalten verrät sich meist auch im Füllornamente, das schon früh ganz fehlen kann, aber nie völlig ausstirbt; neben den sehr beliebten Spiralhaken — an die sich Einzelranken mit kleinen Palmetten anschließen — und den Punktrosetten findet sich bis zuletzt streng Geometrisches, darunter die alten Gruppen kurzer Zickzacklinien, die auch in Streifen gereiht auftreten — wie die Spiralhaken, welche auch die Strahlen vertreten oder zwischen sie eingeschoben werden. Ein weiteres Reihenornament ist das Stabmuster, das auch als Blattkranz stilisiert wird, und ganze Zonen werden mit gravierten Schuppen in schwarzbunter Technik, rot, gelb und weiß auf Firnis gefüllt; auch die Stäbe sind häufig schwarzbunt. Zu diesem einfachen Ornamentschatz, in welchem nur die Strahlen an Fuß und Schulter durch ihre große tektonische Ausdruckskraft von weittragender Wirkung waren (sie wurden später oft durch Blattkränze ersetzt), kommen endlich zwei bedeutende, aus einfachen Formen hervorgegangene syntaktische Schöpfungen: das mehrfache Flechtband und vor allem das Rankengeschlinge mit Lotos und Palmetten. Hierin läßt die griechische Formenphantasie ihre orientalischen Vorbilder weit hinter sich.

Auch in den Tierfriesen und in den zum Teil noch mit ihnen gemischten bildlichen Szenen § 100
ist das dekorative Empfinden sehr stark. Wie große und kleine, zahme und wilde Tiere und Fabelwesen rein ornamental gleich groß gezeichnet, gereiht und einander gegenüber-

gestellt werden, so sind nicht nur die einfachsten Szenen reine Parataxen — z. B. Bellerophon auf dem Pegasos und die Chimaira oder ein Krieger gegenüber einem Untier mitten
Abb. 58 im Tierfriese — sondern selbst bewegte Schlachtszenen mit reizvoll beobachteten Einzelzügen wollen noch ornamental wirken, besonders durch die Schilde, die nicht nur in der Phalanx, sondern auch bei Kampfgruppen gleichmäßig gereiht werden. Stark dekorativ ist denn auch die Verwendung von roter, im Ornament auch von gelber und weißer Deck-
Abb. 62 farbe. Wie der Löwe, bei dem es die Mähne bedeutet, erhalten auch der seltnere Panther sowie Hund, Stier, Eber, Hirsch, Bock, Widder, Vögel und Fabelwesen einen roten Hals. Der Farbwechsel dient der Betonung und klaren Trennung der einzelnen Teile und wird daher oft von Ritzlinien begleitet, nicht nur an Rippen, Schulterblättern, Schenkeln, Kinnbacken, sondern auch am Bauch, wo er der natürlichen helleren Färbung entspricht; Ausdrucksmittel des Organismus und dekorative Wirkung verbinden sich zu fester Typik. Auch sonst bildeten sich rasch feste Typen für die verschiedenen Tiere, Greifen, Sphingen und anderen Fabelwesen — soweit es sich nicht um vereinzelte, bisweilen recht drollige Mischbildungen handelt. Von den Vorder- und Hinterbeinen ist bei rennenden und geduckten Tieren oft nur je eins sichtbar, ohne daß der Eindruck der Standfestigkeit so stark litte wie bisweilen auf ostgriechischen Vasen. Auch drei Beine kommen vor.

Eine weitergehende, etwas naturalistischere Polychromie findet sich nur bei bildlichen Szenen, natürlich unter dem Einflusse der großen Malerei. Der Firnis wird in verschiedener Verdünnung bis zu Goldgelb verwendet — was besonders für die Erzwaffen vortrefflich paßt und dazu kommt Hellbraun (vielleicht auch firnishaltig) und richtige Fleischfarbe für den männlichen Körper — wofür im rein schwarzfigurigen Stil öfters rote Deckfarbe benutzt wird. Frauenfleisch wird bisweilen durch Umrißzeichnung auf dem hellen Grunde wiedergegeben; ebenso werden gelegentlich helle Tiere gezeichnet, deren Fell auch noch durch Tupfen gesprenAbb. 59 kelt werden kann. Diese reichste Polychromie zeigt die prachtvolle Kanne des Fürsten Chigi, bei welcher sich eine gewisse Naturnähe der Färbung, Verdeutlichung der Formen durch Farbe und dekorative Buntheit aufs glücklichste durchdringen; die geschichteten Silhouetten von vier Pferden, „Falben, Rotfuchs und Rappe", sind das auffälligste Beispiel. Dies Gefäß verwendet auch Weiß auf Firnis mit Ritzung für das Rankengeschlinge und für einen kleinen Jagdfries, bei welchem also auf jede naturalistische Farbwirkung verzichtet wird.

Die Kanne Chigi ist ein Musterbeispiel streng archaischer dekorativer Schilderei: mehrere Streifen gefüllt teils mit größeren Szenen, teils mit kurzen Einzelszenen, die unvermittelt nebeneinander stehen — darunter eine mythologische, das Parisurteil, mit Beischriften —, in der Mitte wie ein Gürtelschloß eine heraldische Doppelsphinx; endlich die zu bescheidnen Rahmenleisten gewordenen Tierfriese, in welchen sich desto mehr Leben regt, je größer sie sind. Aus der Ferne stört es trotz Reihung und Füllornament kaum, daß ganz natürliches Gebüsch und köstlich frei bewegte Jäger in die typische Hasen- und Fuchsjagd eingefügt sind; und aus der Nähe übersieht man nur so kleine Teile des schmalen Streifens, daß auch der strengste Stilrichter sich freuen kann, wie hier griechisches Leben den orientalischen Bann durchbricht. Das Hauptbild, zwei Kriegerreihen, die beim Flötenspiel aufeinander losgehen, ist im ganzen auch sehr dekorativ, im einzelnen aber aufs reizvollste belebt: ein Krieger rüstet sich noch, ein paar andere schließen eilig auf — das Motiv des Parthenonfrieses! Und auch ein ganz freies Laufmotiv ist hier vorweggenommen: ein gewaltiger Fortschritt gegenüber dem orientalisierenden „Knielauf", einem leeren Schema, das bei den Assyrern ein rein ornamentales Knien war, dem die Griechen erst allmählich Inhalt gegeben haben, vom wirklichen Knien (besonders bei Schützen) bis zu Lauf, Sprung und Flug.

§ 101 Auch die Miniaturlekythen zeigen manchen reizvollen freiheitlichen Zug. Dazu gehört die Verwendung von kleinen Tieren zur Füllung, von der Eidechse, die wirkt als ob sie
Abb. 58 an einer Wand liefe, bis zu den Gänsen, die vor dem Wagenrennen flüchten, d. h. flatternd unter den Pferden erscheinen, und dem Äffchen, das beim Wettreiten gestikuliert. Weniger sachlich ist es, wenn ruhige Vögel oder eine ganze Hasenjagd den Raum unter den Pferden füllen, wenn das Netz, hinter dem der Jäger lauert, zum Spiralkreuz oder gar der fliegende Jagdspeer zur Blüte wird: ein echt archaisch naives Hin und Her zwischen Ornament und Darstellung. Ähnlich ist es, wenn der Kopf einer als Schildzeichen dienenden Eule einfach mit dem Zirkel geschlagen wird. Reste solchen geometrischen Emp-

findens leben auch noch in überschlanken Formen von Mensch und Tier nach, doch tritt früh eine kräftige, saftige Bildung in ausdrucksvoller Stilisierung daneben. Wie vorgeschritten die feinste Lekythos ist, zeigt das Auftreten richtig gezeichneter Seitenansichten gewölbter Schilde mit Stücken der Schildzeichen, die so geschickt abgeschnitten sind, daß sie eine perspektivische Wirkung vortäuschen. Abb. 58

Mehrere Lekythen, darunter die feinsten, stellen sich zu den figürlichen Gefäßen des protokorinthischen und korinthischen Stiles: sie haben eine plastische Mündung, von Löwen- und Menschenköpfen bis zu einer Verbindung von Löwenkopf, menschlichen Masken und einem auf dem großen Kopfe kauernden vollständigen kleinen Löwen — alles von der gleichen unerhörten Sorgfalt der Modellierung und Bemalung wie die zierlichen Miniaturen. Für diese plastischen Teile sind kretische Vorbilder nachgewiesen und in der Zeichnung der schlanken beweglichen Gestalten sind sie ebenfalls unverkennbar – bis in Einzelheiten wie das Antreiben des Pferdes mit der Ferse. Wir haben die Ausläufer der in die Argolis verpflanzten Dädalidenkunst vor uns. Damit sind ostgriechische und kykladische Einflüsse natürlich nicht ausgeschlossen; sie sind jedoch nur im Füllornamente leicht greifbar; an den Tierfriesen sind die Beziehungen schon undeutlicher und bei den bildlichen Szenen bleibt eigentlich nur die überall aus der großen Malerei stammende Polychromie zu vergleichen. Das Ergebnis, der schwarzfigurige Stil, ist eben ein argivisch-korinthisches Gewächs. Am ehesten darf man das Gesträuch der Kanne Chigi für jonisch halten – falls es nicht aus der einheimischen großen Malerei stammt, die für den Fortschritt von Zeichnung, Koloristik und Komposition sicher vorbildlich war. Von anderen Techniken dürften Toreutik und Xylurgie (Gravierung und Intarsie) sowie die Textilkunst mit ihren Tierfriesen und Streumustern hineinspielen.

Gegenüber der Fülle stilsicherer Gefäße, auf welche sich die obige Darstellung gründet, verschwinden die wenigen, die einen harten Zusammenstoß des Geometrischen und des Neuen, tastende Versuche, Unsicherheit und Schwanken des Stiles verraten. Die Miniaturgefäße zeigen davon naturgemäß weniger als die größeren. Da finden sich bald neben Altgeometrischem unvermittelt und unproportioniert phönikisierende Voluten und Palmetten — ohne Ritzung, doch schon mit jener braunen Fleischfarbe —, bald freie, bisweilen etwas willkürlich geführte Spiralranken und Schlingen mit kleinen Quasten, Kugeln und Zwickelfüllungen, die mit dickem Pinsel nicht allzu regelmäßig über große Flächen hinweggemalt sind. Ähnliche Übergangserscheinungen zeigt die Keramik von Argos, die jedoch nicht zu neuer Stilbildung gelangt, sondern anscheinend von der protokorinthischen und korinthischen erdrückt worden ist. — Vereinzelt, trotz enger Beziehungen zum Protokorinthischen, ist eine Kanne aus Ägina, die die Flucht aus der Höhle des Kyklopen zeigt: reine Umrißzeichnung auf Tongrund und auf Weiß, mit welchem die menschlichen Silhouetten gefüllt sind. Trotz großer Naivitäten — die Männer hängen, um nicht verdeckt zu werden, neben den Widdern an einem Horn — ist die Verwandtschaft mit Kretischem sehr auffällig: wieder eine Spur der Dädalidenkunst; fehlte das Füllornament, so könnte man die Vase fast für spätmykenisch halten. § 102

Der Weg, der von der geometrischen Silhouette ohne oder mit minimaler Innenzeichnung durch die Umrißzeichnung und die Polychromie zur Vorherrschaft der schwarzfigurigen Silhouette mit Ritzung und Deckfarben führt, ist aus der Keramik allein nicht verständlich. Er zeigt vielmehr, wie die Töpfer anfangs der neuerblühten großen Malerei nacheiferten — eine Versuchung, der sie auch später immer wieder erlagen, wenn große Neuerungen Aufsehen machten —, dann die Bedingungen fernwirkender Dekoration erkannten und mit Hilfe der Toreutik, vielleicht auch der Xylurgie ihren eigenen Weg fanden. Die Mittel dazu besaß die Keramik in Ritzung und bunten Farben seit alters. Der schwarzfigurige Stil zeigt im argivisch-korinthischen Kreise bis zuletzt Spuren dieses Herganges; denn er bewahrt die Umrißzeichnung für Frauenköpfe und manche Einzelheiten, während die anderen schwarzfigurigen Stile, voran der attische, dafür fast durchweg weiße Deckfarbe, erst auf Tongrund, dann auf Firnis verwenden. Dies Weiß benutzt der protokorinthische schwarzfigurige Stil bei Gestalten garnicht, der korinthische fast nur in seiner Spätzeit und dann rein dekorativ, auch bei Männern.

Für das nachbarliche Verhältnis beider Stile zeugt die späte Massenherstellung protokorinthischer Ware in korinthischer Technik, das Vorkommen aufgemalter korinthischer Buchstaben auf protokorinthischen Gefäßen, die Formengemeinschaft (die Metallform der Kanne Chigi und die beutelförmigen und kugligen protokorinthischen Alabastren sind typisch korinthisch; die protokorinthischen Kannen und Büchsen, der Skyphos und die Randschale leben im korinthischen Stil weiter), endlich die nahe stilistische Verwandtschaft der reifen protokorinthischen Tierfriese mit den feinsten, vorwiegend frühen korinthischen. Hier ist bisweilen
Abb. 62 überhaupt keine Scheidung möglich: die Nachbarstile werden durch hybride Stücke verbunden („Punktrosettenstil"). Der korinthische Stil geht ganz offenbar vom protokorinthischen aus, entfernte sich jedoch rasch von ihm, so daß die Extreme schließlich zu Gegen-
Abb. 67 sätzen wurden: das Protokorinthische knapp, zierlich, deutlich, fein und sauber, das Korinthische rundlich, massig, überladen bis zur Undeutlichkeit und flüchtig hingeklext.

Die gewaltige Verbreitung der jüngeren protokorinthischen Ware hat vielerorts zur Nachahmung geführt, von Böotien und Attika bis Rhodos und Italien; diese Nachahmung dürfte sich bei den Salbgefäßen auch auf den Inhalt erstreckt haben. Die Hauptform des Stiles, die kleine Lekythos, findet sich ebenso wie ihre Vorgängerin, die mykenische Bügelkanne, auch in Fayence und in Bucchero.

§ 103 Literatur. Allgemeines. Vgl. §§ 71 f., wo *Johansen* Sikyoniske Vaser auch für die jüngeren Stilstufen besprochen ist. *Buschor* Griech. Vasenmalerei[2] 48 ff. *Couve* Rev. arch. 1898 XXXII 213 ff. bemerkt im einzelnen und über die orientalisierenden Stile im ganzen vieles fein und richtig, doch ist seine Darstellung des Verhältnisses von protokorinthischem und korinthischem Stile verfehlt; er unterschätzt das Bahnbrechen des ersteren, überschätzt den letzteren. Sehr genau und für die orientalisierende Phase des Stils besonders wertvoll, wenn auch in manchem durch *Johansen* berichtigt, ist die Behandlung von *Lorimer* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 326 ff. Nur ist es eine für unsere Kenntnis zu scharfe Fassung, wenn die teilweise korinthisch geformten Kannen, Alabastren und Lekythen mit schwarzbunten Stabmustern und Schuppen sowie gemalten, den Stäben gleichwertigen Blattkränzen an der Stelle der Strahlen als besondere frühkorinthische, nicht protokorinthische Gattung ausgeschieden werden (336 ff.; mit Recht werden dagegen verwandte Gefäße des argivischen Stiles abgesondert, 338 f., vgl. § 106). Ähnlich urteilt auf engerem Gebiete *Washburn* Jahrb. XXI 1906, 124, vgl. § 74. In Wahrheit kann man hier nur von gegenseitigem Einfluß reden; im ganzen sind jene Gefäße nicht einmal hybrid, sondern durchaus protokorinthisch unter korinthischem Einfluß; was für die Kanne Chigi gilt, an der nur die Form korinthisch ist, gilt auch für die ältere Kanne gleicher Form aus Syrakus, Not. d. scavi 1895, 124 (dazu *Orsi* Anm. 1) und für die ganze Gattung; vgl. Ath. Mitt. XXVIII 1903, 201 f. Beilage 34, 1, dazu *Furtwängler* Berlin Nr. 341 ff. Dem entspricht es, wenn vereinzelt auch die Form des korinthischen Kugelaryballos oder eine Angleichung der protokorinthischen Lekythos an ihn neben die Lekythen und Alabastren mit Schuppen tritt (Heraeum II 185; *Johansen* 149, vgl. 130 f.; *Ure* Journ. hell. stud. XXX 1910, 349). Das weitgehende Nachleben des Älteren gestattet kaum, aus einem einzelnen Grabfunde Schlüsse auf die Entwicklung des Korinthischen aus dem Protokorinthischen zu ziehen, wie *Ure* 338 f. 26 tut; man muß auch mit gemeinsamen Metallvorbildern rechnen. Wirklich hybrid sind dagegen die Stücke, mit welchen *Pallat* seine Annahme des Auslaufens des protokorinthischen Stils in den korinthischen belegt, Ath. Mitt. XXII 1897, 314 ff.; die scheinbare Entwicklung ist eine Mischung. Viel wertvoller sind *Pallats* Beispiele des frühen orientalisierenden Stiles (279 ff., dazu Heraeum II Tf. 64, 1; 304 ff.; dagegen ist 307 ff. 5 schwerlich zugehörig; *Johansen* 147, 5 erklärt es für argivisch), mittelgroße Gefäße, die mehr bieten als die kleinen bei *Lorimer* 330 ff. besprochenen. Vgl. Mon. d. Lincei XXII Tf. 30 f. (*Johansen* Tf. 6). — Ostgriechische Einflüsse *Lorimer* 352 f., vgl. *Couve* 229 f.; *Karo* Strena Helbigiana 147; Textiles *Buschor* Beiträge z. Gesch. d. griech. Textilkunst 42. — Entwicklung des Rankengeschlinges (und des schwarzfigurigen Stiles) *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 108 ff. Einzelranke *Orsi* Not. d. scavi 1895, 145 (deutlich aus dem Spiralhaken entwickelt; dieser wird sogar zu Vogelprotomen
Abb. 60 umgeformt: Ath. Mitt. XXVIII 1903, 196, 41, vgl. Mon. d. Lincei XXII Tf. 43, 3 (5); entwickelter *Pallat* Tf. 7, vgl. Heraeum II 138 f. (auch Lotos). — Die spätesten Ausläufer des Stiles und mancherlei technisch Verwandtes — wobei die Grenzen reichlich weit gezogen werden — behandelt *Dragendorff* Thera II 192 f.; vgl. § 130. — Ausnahmsweise sei hier auch die Behandlung von *Perrot* IX 574 ff. erwähnt, zum Belege des obigen Urteils (§ 7). Er vermengt mit den protokorinthischen Gefäßen nicht nur solche, bei welchen der Irrtum begreiflich und auch von anderen begangen ist, wie das rhodische Schälchen 576, 286 und den argivisch-sizilischen Krater 579 f., sondern auch Näpfe einer bekannten attischen Gattung, 577, 287. Andrerseits reißt er völlig willkürlich die Kanne Chigi und die Miniaturlekythen aus dem Zusammenhange und steckt sie teils unter die „jonischen Vasen unbekannter Herkunft aus Italien", teils unter das Korinthische (544 ff., 648 ff.). — Zum Bilderstil vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 57 f.

Beispiele, unter möglichster Einschränkung von Wiederholungen aus den Belegen für das Nachleben des geometrischen Stils, § 74, wo auch ein vollständiger Überblick über die Gefäßformen gegeben ist. Zur Technik macht *Pallat* sehr genaue Angaben (Besonderes z. B. 300, 2); Vorzeichnung bei der Kanne Chigi: Ant. Denkm. II Tf. 45 (punktiert). Schon in den unsicheren

Anfängen des Orientalisierens (vgl. oben), bisweilen unvermittelt neben Altgeometrischem, zeigt sich öfters eine große Kraft und Wucht der stilisierten Formen, während andrerseits geometrische Überschlankheit sich lange daneben hält (z. B. die Pferde der Macmillanlekythos). Im Folgenden sind alte und entwicklungsgeschichtlich merkwürdige Stücke vorangestellt; das Typische wird an den Hauptformen verfolgt. *Lorimer* 335, 17; 333, 13, besser *Waldstein-Hoppin* The Argive Heraeum II 147, 88, vgl. *Hogarth* u. *Cecil Smith* Excav. at Ephesus 230, 57 (wohl jünger); *Cecil Smith* Journ. hell. stud. XI 1890, 179; Heraeum II 127, 53, Tf. 59, 1; 64, 3; 65, 3; *Pallat* 293, 18; 303, 27; *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 262, 199; *Perdrizet* Fouilles de Delphes V 148, 610, vgl. 608 (frühes Flechtband); *Pellekidis* Deltion II 1916, 35, 29 links. — Skyphoi. Vgl. § 74; *Johansen* 102 ff., 124 f., 128. Kleine Durchschnittsware, zuletzt ganz flüchtig in spätkorinthischer Technik: Ann. d. Instit. 1877 Tf. CD 7, Weiteres § 115; singulär Heraeum II 151, 91. Große Prachtstücke *Pallat* Tf. 7: die Hunde noch sehr schlank mit riesigen Pranken, die Ritzlinien zum Teil doppelt; die Doppelstrahlen führt *Zahn* bei *Wiegand* Priene 416 wohl mit Recht auf ägyptische Blattkelche zurück; bei den kleinen Lekythen sind sie bisweilen zweischichtig und zweifarbig ineinandergeschoben, z. B. Journ. hell. stud. XI 1890 Tf. 1, stets jedoch geometrisch geformt, wie die gefirnißten kleinen Dreiecke des Dipylonstils; vgl. § 60; erst dadurch erhalten sie den tektonischen Wert reiner Form. Reifes Prachtstück von feinster Zeichnung *Johansen* Tf. 19 (Bellerophon). Spät, mit korinthisierendem flüchtigem Tierfries, Vasensammlung zu München I 10 Abb. 14 (menschenfressende Schlange) Tf. 12, 221 f., vgl. *Orsi* Mon. d. Lincei I 822. Großer Skyphos in korinthischer Technik *Graef* D. ant. Vasen v. d. Akropolis Tf. 15, 415. — Schalen § 74. — Lekythen, vgl. § 74. Die Formentwicklung führt zur Schlankheit mit wachsender Mündungsplatte und spitzem Fuß. Durchschnittsware mit flüchtigen Tierfriesen, meist in reiner Silhouette, auf den Firnisreifen z. T. Rot: *Johansen* Tf. 14; München Tf. 6, 257—267; Heraeum II 127, 54 f.; *Furtwängler-Thiersch* Heiligtum d. Aphaia Tf. 128, 15, 17; *Perdrizet* Fouilles de Delphes V 149, 616 f.; *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 191, 146; kommt der Maler nicht genau mit dem Raum aus, so läßt er die Tiere teils aneinander hochspringen, wie hier, teils macht er sie kleiner, was bei Hasen zwischen Hunden unauffällig ist. *Washburn* Jahrb. XXI 1906, 126 aus Syrakus, mit korinthischer Inschrift (*Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 117, 2, wo 1—6, 8 f., 13 weiteres). Die einfachsten Lekythen zeigen nur wechselständige Punktreihen zwischen Streifen mit Rot, selten auch Weiß, z. B. *Johansen* Tf. 20, 3; Delphes V 152, 629, vgl. Berlin 339; oder nur Streifen wie *Ure* Journ. hell. stud. XXX 1910, 349, 8. Schwarzbunt mit Ritzung, Stäben und Schuppen *Johansen* Tf. 20, 1 f.; München Tf. 6, 268 (rot und orangegelb, vgl. *Pallat* 307, 3); *Masner* Vasen im österr. Museum 7 (rot und weiß); *Walters* I Tf. 19, 3; *Perrot* IX 595. Großes Prachtstück (etwa 0,15 m hoch) mit kleinem Tierfries Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 34, 1, vgl. 201 f., dazu die Scherbe Aphaia Tf. 126, 10. Bisweilen fehlt jede Deckfarbe: Delphes V 152, 628, vgl. Berlin Nr. 341.

Abb. 60 Abb. 63 Abb. 61

Von dieser „subgeometrischen" und „sikyonisch-korinthischen" einfachen Ware ist die feine zu scheiden, die *Johansen* 120 ff. durchweg als „archaisch" bezeichnet, weil Tierfriese und Bilder aus Mythos und Leben durcheinander gehen und die Technik von Anfang an ziemlich rein schwarzfigurig ist. Er stellt eine typologische, im großen Ganzen der wirklichen Entwicklung entsprechende Reihe auf und scheidet drei Gruppen mit Übergängen; zu den Lekythen („Aryballen") stellt er die entsprechenden Gefäße von anderer Form. Die altertümlichste Lekythengruppe zeigt mancherlei Schwankungen, aber auch eng Verwandtes. In der Regel ist in der Mitte ein breiter Hauptfries zwischen je drei Firnislinien, auf der Schulter ein Nebenfries oder ein Ornament, unten ein Strahlenkranz. Die Hauptgruppe ist einheitlicher und enthält die feinsten Stücke. Auf der Schulter ist stets ein Palmettengeschlinge, oft mit Lotos, unter dem großen Bildfries ein Tierfries (fast immer Hasenjagd); bei den reichsten Lekythen sind dazwischen noch ein bis zwei weitere schmale Bild- und Tierfriese eingeschaltet. Die kleine dritte Gruppe zeigt auf der Schulter den Blattkranz, der zwar alt und schon auf den kugligen „breiten" Lekythen nicht selten, dann aber erst wieder für die Spätzeit bezeichnend ist. Diese Gesichtspunkte auf die im Folgenden mehr systematisch als geschichtlich zusammengestellten Lekythen anzuwenden, bleibt dem Leser überlassen. Einzelne sind schon oben unter den Beispielen der Anfänge des Stils genannt (Heraeum II 147, 88; Journ. hell. stud. XI 1890, 179). — Tierfrieslekythen, zum Teil noch von älterem Typus: *Orsi* Not. d. scavi 1893, 458, 472, 479; 1895, 190, 93 (*Lorimer* 345 f., 19—22); Mon. d. Lincei XVII 327; XXII Tf. 48, 4; XXV Tf. 13 (vergrößert!); Delphes V 149, 619; 151 f.; 155; *Furtwängler* Arch. Zeit. XLI 1883, 161; Jahrb. III 1888, 247 (fein, Leben im Tierfries: ein Hund packt den Hasen). Feinster Punktrosettenstil (groß): *Walters* I Tf. 19, 6; *Johansen* Tf. 20, 4, vgl. 141. Gröber Heraeum II 147 Tf. 66, 12. — Lekythen mit bildlichen Szenen, grob geordnet nach deren sog. Entwicklung, d. h. ihrem Verhältnis zum Tierfriese. Einen technischen Ausnahmefall beschreibt *Lorimer* 349: eine Lekythos mit Jagdszene und Tierwappen, an welcher einzelne ausgesparte Linien statt der Ritzung vorkommen — eine unpraktische, auch anderwärts, besonders im jonischen Fikellurastil versuchte Form der Innenzeichnung. — *Hoppin* Amer. Journ. Arch. IV 1900 Tf. 5: Krieger gegen einen Löwendämon mit Menschenkopf in Umrißzeichnung auf dem Rücken, Flügeldämon, Panther. Tf. 4 (*Buschor*[2] 51): Bellerophon und Chimära, Sphingen um einen „Baum" aus Spiralen; Bellerophons Fußhaltung wie auf kretischen Reliefpithoi bei gewöhnlichen Reitern (z. B. 1901 Tf. 14; vereinzelt schon im späten Dipylonstil, Abb. 15); darunter Hasenjagd. Tf. 6: Zeus blitzt gegen einen Kentauren, vgl. rhodische Reliefpithoi, *Salzmann* Necropole de Camirus Tf. 26; der Kentaur als Mann mit halbem Pferde, alter Typus; Jüngling mit Schwert, so bedeutungslos wie der Flügeldämon von Tf. 5; Kessel mit Untersatz, darauf Vögel, undeutlich, vgl. den Greifenkopfkessel auf einer neuen Berliner Lekythos (*Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 85, 1); darüber Tierfries. Not. d. scavi 1893, 471 (*Lorimer* 341): Zweikampf, Krieger zwischen

§ 104 Abb. 58 Abb. 62

Sphingen, Dämon; unten Tierfries. *Furtwängler* Anz. X 1895, 33: Löwenjagd, Reiter, Flügeldämon; 34: Zweigespann, Jüngling mit Pferd; Krieger im Ausfall, Schreitender; Aias' Selbstmord; darunter ein fast gleich großer Tierfries. Vgl. das rohe Stück *Herrmann* Anz. IX 1894, 33. Not. d. scavi 1895, 156 f. (*Lorimer* 348): Eberjagd zweier Männer neben Hirsch, Greif, Ziege; ein fliegender Speer ist dekorativ wie eine füllende Blüte mit gewundenem Stengel gebildet (vgl. wirklich gewellte Schäfte, *Endt* Beitr. z. jonischen Vasenmalerei 11; *Weege* Jahrb. XXXI 1916 Tf. 8: jonisch und griechisch-etruskisch; dazu die Agkyle). Ähnlicher Speer bei dem Kampf dreier Hirten gegen zwei Löwen, die ein Rind symmetrisch anpacken, *Furtwängler* Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 10, 2; darunter Hasenjagd mit Netzandeutung. Tf. 10, 1: Herakles erschießt die Kentauren. Die Männer gelbbraun, die meisten Kentauren mit kurzen Ritzlinien zur Angabe der Behaarung, die Pferdeleiber rot auf Firnis. *Couve* Rev. arch. XXXII 1898, 212, 229 (*Blinkenberg* XXXIII 399; *Lorimer* 247): Theseus und Peirithoos wollen die schauerliche Helena rauben; daneben die Dioskuren im Schritt, wie aus einem Reiterfries; oben gemalte Schuppen. *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 158, 116: Schlacht, d. h. Zweikämpfe, z. T. über Gefallenen (kräftige Fleischfarbe); darunter Tierfries. XXV Tf. 14 (stark vergrößert, 1:2,5): Wagenrennen, Tierfries. *Johansen* Rev. arch. XIII 1921, 7 ff.: Schlacht- und Tierfries. Die feinsten veröffentlichten Lekythen sind alle polychrom und haben eine plastische Mündung von kretischer Typik, vgl. *Löwy* Jahresh. XIV 1911, 29 ff.; *Schweitzer* Untersuch. z. Chronologie d. geom. Stile 67, 1 (Amer. Journ. Arch. I 1897, 263). *Pottier* Mélanges Perrot 209 ff. Tf. 4: Zweikämpfe und erweiterter Kampf um eine Leiche (Fleischfarbe); darunter Hasenjagd. *Cecil Smith* Journ. hell. stud. XI 1890 Tf. 1 f. (Macmillan): bewegtes Schlachtbild, darunter Wettreiten (Affe, Schwan), darunter Jagd von Hase und Fuchs, mit lauerndem Jäger und zupackendem Hund, doch Spiralkreuz statt Netz. *Washburn* Jahrb. XXI 1906 Tf. 2, das feinste Stück: Schlachtreihen und Verfolgungskämpfe (Schilde von der Seite), darunter Rennen von Viergespannen (flüchtende Gänse, Hasenjagd), darunter Tierfries, darunter Hasenjagd, in abnehmender Größe. Vgl. Heraeum II Tf. 66, 10 (plastische Mündung). Den Pferdetypus leitet *v. Lieres* Beitr. z. Gesch. d. Pferdedarstellg. in d. altgriech. Vasenmalerei, Diss. Bonn 1914, 15 f. von orientalischen Vorbildern ab. Unmittelbar dürfte er aus Kreta stammen: Annuario ital. I 1914, 67 ff.

Abb. 58

Beutelalabastren. Korinthische Form, doch bei einigen z. T. sehr guten Stücken nicht mit der typischen Mündungsscheibe, sondern mit kleiner abgeschrägter Mündung („Lederbeutel"), vgl. *Johansen* 129 f.; so Brit. Mus. A 1053: zwei Greifen um einen „Baum" aus Spiralen, vgl. die Lekythos mit Bellerophon und die Berliner mit dem Greifenkessel. Ebenso *Karo* Strena Helbigiana 147 (singulärer Bocksvogel, vereinzelte Sirene, vgl. *Weicker* D. Seelenvogel 136 f.); 'Εφ. 1910, 288, 8; Not. d. scavi 1895, 171 (*Lorimer* 346, 23). So nach *Johansen* 130 auch einfach gestreifte, Delphes V 153, 632. Mit Scheibenmündung *Scheurleer* Catalogus verzam. oudheden Tf. 30: eckig ausdrucksvolle Tiere; *Löschcke* Anz. VI 1891, 16; Mon. d. Lincei XVII 34: nur ein Gänsefries ohne Ritzung zwischen Streifen mit Rot. Typische flüchtige Tierfriese wie bei den Lekythen: *Pottier* Vases du Louvre I Tf. 40, 396; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 15, 405 (auch Pferde); 428: abgeplattete korinthische Sonderform, korinthische Technik (italische Nachahmung: München I Tf. 29, 736). In Italien hat man die flüchtigen protokorinthischen Tierfriese auch auf den korinthischen Kugelaryballos übertragen: München I Tf. 29, 752. Ungewöhnlich ist die Verzierung mit einem Gorgoneion in Umrißzeichnung mit Rot, *Masner* Vasen im oesterr. Museum 8; die Maske ist der Gefäßform gut angepaßt; hinten eine Eule; korinthisches schwarzfiguriges Vorbild: Louvre I Tf. 16, 464. Vgl. das figürliche Salbgefäß Not. d. scavi 1893, 470. Rein ornamental: Mon. d. Lincei XVII 114, 81; *Ure* Journ. hell. stud. XXX 1910, 349 Nr. 13 (schwarzbunte Schuppen; Streifen *Kinch* Fouilles de Vroulia Tf. 39, 11, 8); *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 15, 406; *Perdrizet* Fouilles de Delphes V 149, 612—615 (Punkte, Streifen). — Ganz selten sind Kugelaryballen korinthisierender Form: *Johansen* 130 f., 149. Feine Scherben mit Rest einer sikyonischen Inschrift Heraeum II 185, 101; mit Ringfuß: *Ure* a. O. 349.

§ 105 Kannen. Dem Beutelalabastron entspricht die Schlauchkanne, freilich durch Vermittlung
Abb. 59 von korinthischen Metallvorbildern. Vgl. *Johansen* 131, 140 ff. Das Hauptstück ist die Kanne Chigi, Ant. Denkm. II Tf. 44 f.; Ausonia VIII 1913, 104 ff. Tf. 5 ff. (*Cultrera*, im wesentlichen verfehlt). Die Inschriften sind dorisch oder achäisch in unkorinthischem, vielleicht sikyonischem Alphabet. Verwandt, auch mit weißem Tierfries, Heraeum II Tf. 64, 2; vgl. die schwarzbunte Kanne Not. d. scavi 1895, 124. Zum Laufmotiv *Ed. Schmidt* Münchner arch. Stud. 301 f. Die Form ist im korinthischen Tierfriesstil sehr beliebt und wird im protokorinthischen gleichartig verziert; die Grenzen der Gattungen verschwimmen hier: Punktrosettenstil, *Johansen* 140 ff. Vgl. z. B. Not. d. scavi 1895, 129; *Pallat* Ath. Mitt. XXII 1897, 318. Ähnlich steht es mit den beiden alten Kannentypen, der bauchigen mit niedrigem Hals und der hochhalsigen Trichterkanne; vgl. *Johansen* 107 ff., 111, 125 Tf. 15, 2; 18. Bauchig: Ath. Mitt. XXII 301, 26; Not. 1895, 153 (protokorinthisch); 1893, 477: Füllornament und Halsform korinthisch, vgl. die schwarzbunte Kanne Mon. d. Lincei XVII 116. Zur Trichterkanne vgl. § 74; Heraeum II 130 Tf. 59, 3, 22 f.; *Johansen* Tf. 15, 2; Lincei XVII 262; 620, 429 (schwarzbunt); XXV 491. — Andere Kannenformen s. u. bei den frühkorinthischen Tierfriesen, § 115; hier sei nur noch auf die Kanne *Scheurleer* Catalogus verzam. oudheden Nr. 567 Tf. 53 hingewiesen. Die Angaben über die Technik lassen diese Oinochoe ebenso wie der von *Scheurleer* durch richtige Vergleiche bestimmte Stil trotz des Fundortes Rhodos als protokorinthisch erscheinen;
Abb. 134 die ostgriechischen Vorbilder waren eben toreutisch, nicht keramisch (*Poulsen* D. Orient 87; *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 108, 10). Zu bemerken ist das gänzliche Fehlen von Füllornamenten. Ähnliche korinthische Kanne: Vases du Louvre I Tf. 14, 437. — Ringflasche. Vgl. *Johansen* 34; Heraeum II 143, 83. — Büchsen. Vgl. *Johansen* 125, 141. Verschiedene Formen und Verzierungs-

weisen, zum Teil noch stark geometrisch; frühe und späte, flüchtige und gute Tierfriese, primitive Szenen. *Lorimer* 335, 17; *Hogarth* Excav. at Ephesus 230, 57; Herakles und Geryones, Rinder, Raubtiere, geklext mit Ritzung: *Cecil Smith* Journ. hell. stud. V 176 (*Walters* I Tf. 19, 4); Deltion II 1916, 35, 29 links. Anders *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 16, 357; *Furtwängler* Arch. Zeitung XLI 1883, 162; Heraeum II 137 ff. Tf. 59, 34; Not. d. scavi 1895, 143. Zu Vases du Louvre I Tf. 15, 440 § 112.

Figürliche Gefäße. Auch hier läßt sich Protokorinthisches und Korinthisches nicht immer scheiden; die Extreme sind freilich sehr verschieden. Das Feinste hält *Washburn* Jahrb. XXI 1906, 125 f. gewiß mit Recht für protokorinthisch. Die Taube Not. d. scavi 1895, 169 (vgl. die altorientalische aus Lapislazuli mit Goldnägeln, *Pottier* Mem. Délég. en Perse VII Tf. 25), die Eulen *Pottier* Bull. hell. XXXII 1908 Tf. 8, München I 26 und eine Ente in Berlin sind die Prachtstücke dieser Gattung, zum Teil von ganz gefäßmäßiger Rundlichkeit, die sich glatt in die Hand fügt. Entschieden protokorinthisch sind weiter noch die Löwenprotome Not. d. scavi 1893, 470 und wohl auch die Eulen *Pottier* Tf. 7, *Robinson* Amer. Journ. Arch. X 1906, 420; dort eine sorgfältige Zusammenstellung anderer, vorwiegend sicher korinthischer figürlicher Salbgefäße dieser Gruppe. *Maximowa* Ant. Figurenvasen I, Moskau 1916, ist mir unzugänglich. Weiteres § 115.

Nachahmungen — im entschiedenen Sinne, weder Erzeugnisse aus Tochterwerkstätten, die sich unter Umständen nur scheiden ließen, wenn man z. B. in Syrakus eine Töpferei fände (aus einer solchen die rottonigen Trichterkännchen mit Marke unter dem Boden Mon. d. Lincei XXV 541 f. 124 f. ? Vgl. *Orsi* Not. 1893, 450 f., wohl zu skeptisch), noch die spätere Ware aus korinthischen Werkstätten. Vgl. *Johansen* 151 ff. Argivische: Heraeum II 143, 85; 159, 93; vgl. verwandtes Orientalisierendes, § 106. — Attische § 63. — Böotische: *Tarbell* Rev. arch. XL 1902, 41, vgl. *Furtwängler* Heiligtum d. Aphaia 477, 2: nicht chalkidisch; mit Signatur des Pyrrhos. *P. Gardner* Journ. hell. stud. XXIV 1904, 295 mit bildlicher Szene in geometrischem Stil des 6. Jahrh.; vgl. § 209 (irrig *Lorimer* 333, 43). — Rhodische: *Furtwängler* Jahrb. I 1886, 146 f. Nr. 3051 f.; 3053 korinthisierend verziert. *Kinch* Fouilles de Vroulia, Kopenhagen 1914, 75. — In Italien sind protokorinthische und korinthische Ware massenweise nachgeahmt worden, vgl. z. B. München I 72 ff. Tf. 28 f. (84 Tf. 29 allerhand barocke Formen kleiner Gefäße). Der Ausgangspunkt scheint die älteste Kolonie, Cumae, gewesen zu sein. In den ältesten Gräbern kommt dort verschiedenes Griechische vor, darunter rein geometrische Kannen mit mehr oder minder hohem, dünnem Halse, die an kretische erinnern (§ 82), und die § 87 behandelten Kännchen (Mon. d. Lincei XIII 272 ff.; XXII 236 Tf. 36, 2; 40, 7 (2); 41, 6; 42, 4; 49, 2 f. Vgl. *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 44). Bald beherrscht jedoch der protokorinthische Stil das Bild vollkommen — eine Vormachtstellung, die er hier wie in Sizilien offenbar dem korinthischen Handel verdankt — und es beginnen die einheimischen Nachahmungen, die sich zumal an den großen Gefäßen, d. h. im wesentlichen Kannen, bald von den Vorbildern entfernen und kykladischen Einfluß verraten (Orientalisierendes). Vgl. *Gabrici* Mem. acad. Napoli II 1911, 59 ff. (85 ff.); Mon. d. Lincei XXII, besonders 363 ff., Tf. 30 ff., der Griechisches und Italisches leider nicht hinreichend scheidet, weil er das Cumanische für chalkidisch hält (dagegen treffend *Johansen* 145 f.). Unter den von ihm abgebildeten großen Kannen scheinen echt protokorinthisch nur Tf. 30; 31, 1; 50, 3; kykladisch 32, 1; 33 (§ 128). So entwickelte sich ein bei seiner Ausbreitung örtlich abgewandelter spätgeometrischer und leicht orientalisierender Stil in Italien, dessen Leitform die große Kanne des cumanischen Typus ist. Vgl. z. B. *Pottier* Vases du Louvre Tf. 30 ff. passim; Mon. d. Lincei XVI 425 ff.; *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 136, 4 (Bokchoris Lincei VIII 89 ff.; vgl. *Johansen* 159 f.). Hiermit ist die ältere, auch schon griechisch beeinflußte geometrische Mattmalerei Italiens und Siziliens nicht zu verwechseln (z. B. *Orsi* Röm. Mitt. XIII 1898 passim, zumal 333 ff.; XXIV 1909, 80 ff.; Not. d. scavi 1902, 43, 9; 1912 Suppl. 26 f. 30, 48 ff. 56; *Pace* Mem. d. Lincei XV 599 ff.). — Bucchero: grauer und schwarzer, vielleicht in der Argolis selbst heimischer (Lekythen), *Lorimer* 341; *Furtwängler* Aphaia 477. *Lorimer* 336: schwarzer, mindestens zum Teil etruskischer Bucchero (Skyphoi und Lekythen); weiteres §§ 146 ff. Ostgriechische Fayence Not. d. scavi 1895, 123, 1 Abb. 4.

Kanne von Ägina. *Pallat* Ath. Mitt. XXII 1897, 324 ff. Tf. 8 (*Buschor*[2] 44; *Winter* a. O. 117, 14). Das Weiß der Körper ist auch zur Zeichnung auf Firnis, an Stelle der Ritzung des schwarzfigurigen Stils verwendet — wie mehrfach in den frühen orientalisierenden Stilen und noch im 6. Jahrh. in Jonien. *Richter* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 383 reiht die Kanne ohne Grund unter die frühattischen Gefäße ein; das verbieten aber nach *Pallat* 332 Ton und Firnis.

Der argivische orientalisierende Stil

§ 106 Während die südliche Argolis einen blühenden geometrischen Stil besaß, der offenbar in Argos selbst wurzelte oder doch herrschte, hat sie einen entwickelten orientalisierenden Stil nicht hervorgebracht. Die Stilbildung ist über Anfänge nicht hinausgekommen, ist unselbständig und besonders von dem aufblühenden protokorinthischen Stil abhängig geblieben; je mehr sie den festen Boden des Geometrischen verließ, desto unsicherer wurde sie. Allem Anscheine nach ist die argivische Vasenmalerei im 7. Jahrh. abgestorben, erdrückt von der Übermacht ihrer nördlichen Nachbarn, ohne auch nur zur Bildung eines

schwarzfigurigen Tierfriesstiles zu gelangen; ihre Bilder schwanken zwischen teilweiser Umrißzeichnung und leichter Polychromie. Das beste, höchst wahrscheinlich argivische
Abb. 64 f. Gefäß trägt die Meistersignatur des Aristonothos. — Die Feststellung eines argivischen orientalisierenden Stiles wird dadurch ermöglicht, daß sich sowohl am Heraion von Argos wie in Syrakus Gefäße gefunden haben, die auffällige Eigentümlichkeiten des argivischen geometrischen Stils bewahren und zugleich mehr oder minder protokorinthischen Einfluß zeigen. Ihnen schließen sich andere an, die teils geradezu Nachahmungen protokorinthischer Vorbilder sind, teils mehr eigene Wege zu gehen suchen. Die Heraionfunde dieser Art wird man unbedenklich für einheimisch halten dürfen; von ihnen ist der Aristonothoskrater trotz individueller Unterschiede schwerlich zu trennen, denn auch er verrät noch die Herkunft von den argivischen geometrischen Krateren; sicher italische, wohl cumanische Gefäße unter protokorinthischem und allenfalls auch argivischem Einflusse sind leicht von ihm zu scheiden.

Der Krater verrät seine Herkunft wie seine Abkehr vom geometrischen Stile gleich deutlich. Die auch in der teilweisen Umrißzeichnung der Gestalten vorliegende Zweifarbigkeit geht bis in die einzelnen Ornamente: eine große Füllrosette zeigt abwechselnd helle und dunkle Blätter, zwischen den großen Fußstrahlen sind je zwei helle Palmettenkolben mit dunkler Zwickelspitze eingeschoben und der zweireihige Schachbrettgürtel darüber setzt diese Wirkung durch die Größe seiner Felder fort. Die Abklärung zu einfachen großen Formen zeigt sich auch in den Bildern, soweit es der Vorwurf gestattet. Der Schiffskampf geht darin naturgemäß weniger weit als das einfachere Polyphembild, er scheidet sich aber auch schon grundsätzlich vom geometrischen Stile, dem er äußerlich mit seinem naiven Wechsel der Maaßstäbe, der Pseudoperspektive und dem reichlichen Füllornament noch nahe steht. Die Blendung des Polyphem zeigt bei sehr genauer Anlehnung an den Wortlaut der Odyssee eine dekorativ wirksame Reihung der Gestalten. Das Treten des Odysseus gegen den Bildrand und der hurtige Schritt der Gefährten sind ein naiver, aber überzeugender Ausdruck des Geschehens. Die Formgebung stellt sich als hocharchaische Fortbildung des im geometrischen Stil Angebahnten dar: starke Beine mit dreifachem Kurvenschwunge vom Kreuz zur Ferse, feine Gelenke, zierliche Füße und Ärmchen; auf dem knappen, aber nicht mehr gänzlich eingeschnürten Rumpf ein großer Kopf mit übermäßig vorspringender Nase in Umrißzeichnung. — Viel geringwertiger sind die Scherben vom hohen Trichterfuß eines großen Kessels aus dem Heraion von Argos. Silhouette mit Aussparung, mit Ritzung, mit gelber Farbe und reine Umrißzeichnung gehen neben- und durcheinander. Bei aller Roheit ist protokorinthischer Einfluß offenbar; das Gefäß ist also gewiß argivisch. Außer Tierfriesen, Kampfszenen u. a. m. ist der Rest eines mythologischen Bildes erhalten: Nessos und Deianeira, sie hilferufend, er von einem Pfeil getroffen; sein Pferdeleib ist noch geometrisch überschlank. Wieder anders sind Scherben eines großen Gefäßes aus Ägina, die unter anderem Tänzer und Affen zwischen und auf dem Rankenornamente zeigen — ein vegetabilisches Empfinden, das nicht nur im gleichzeitigen frühattischen und jonischen Stil auffällt, sondern auch später immer wieder durchbricht, bis der Zwiespalt im naturalistischen Ornament seine Lösung fand. — Endlich sind hier noch die Scherben einer monochromen Reliefpyxis vom Heraion zu nennen; denn der feine gelbe Ton und die eingedrückten Wellenlinien an den Rändern verbinden sie mit jener anscheinend argivischen Gattung geometrisch verzierter handgemachter Kännchen. Die Reste des Bildfrieses — Löwen, lebhaft bewegte Männer, jagende Reiter von ähnlicher Typik wie auf den kretischen Reliefpithoi — sind wohl mindestens teilweise zu einer Jagdszene zu vereinigen.

Literatur. Zusammenfassend *Buschor* Griech. Vasenmalerei² 46 ff. Andeutend, aber in seinem Zusammenhange wohlbegründet *Johansen* Sikyoniske Vaser, Diss. Kopenhagen 1918, 30, 147, 151. Wichtig ist zumal seine Zuweisung der bisher für protokorinthisch gehaltenen Scherben Ath. Mitt. XXII 1897, 308 f. 31. *Walter Müller* und *Oelmann* Tiryns I 140: argivische spätgeometrische und syrakusanische Kratere, vgl. § 69. Entsprechende Amphora vom Heraion *Waldstein-Hoppin* The Argive Heraeum II 117: Reiter in Umrißzeichnung, Pferd mit ausgespartem Auge. Die Hauptliteratur über den Aristonothoskrater gibt *Ducati* Mélanges d'arch. et d'hist. 1911, 33 ff.; neu: *Cultrera* Ausonia VIII 1913, 137 f., der den Krater ohne ernstlichen Grund nach Euböa weist; *Robert* Arch. Hermeneutik 181 f., der das Polyphembild fein auslegt; zum Schiffsbilde *Reisinger* Jahrb. XXXI 1916, 291. *Ducati* kannte Tiryns I noch nicht, sonst hätte er den Krater schwerlich für cumanisch erklärt (64 ff.); die von ihm festgestellten Beziehungen sind nur etwas anders zu deuten; dem Frühattischen tut er wohl zu viel Ehre an; es ist eher seinerseits vom Protokorinthischen und

von dessen Vorbildern abhängig. Der Krater 58 (*Orsi* Not. d. scavi 1895, 185 f., *Lorimer* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 334 f. 15 f.; *Perrot* IX 579 f.; *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 117, 10) ist sicher nicht frühattisch sondern argivisch — selbst wenn er in Syrakus gemacht sein sollte; verwandt sind noch die Kratere *Orsi* 1893, 454 f.; 1895, 159 und die Kannen 167 f., Mon. d. Lincei I 810 f. (nach der Technik sicher nicht echt protokorinthisch); vgl. auch XXV 488 f. 80, 523 ff. 110; *Lorimer* 338 f. *Ducati* leugnet mit Recht die angebliche große Ähnlichkeit des Aristonothoskraters mit dem spätmykenischen Kriegerkrater, die im wesentlichen zufällig ist; nur in der Form und allenfalls auch in der Technik (weiße Tüpfelung) liegt vielleicht örtliche Überlieferung vor. *Heinemann* Landschaftl. Elemente in der griech. Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910, 30 f. findet sogar die Krabbe unter dem Henkel mykenisch, als ob die Griechen nicht stets frutta di mare vor Augen gehabt hätten; daher auch die Polypen auf korinthischen und attischen Vasen. Im übrigen hält sie mit Recht an Furtwänglers Zuweisung des Kraters nach Argos fest (Berl. phil. Woch. XV 1895, 202), trotz des jonisierenden ν ἐφελκυστικόν der Signatur (über deren orthographische oder dialektische Besonderheiten allzuviel gestritten worden ist) und trotz gewisser Analogien im Osten[1]). Von diesen bringt die ernsthafteste bei *Weicker* D. Seelenvogel 107 ff., dessen Beweisführung jedoch daran scheitert, daß der Syrakusaner Krater mit Pferd und Sphinx nicht aus der argivischen Keramik loszulösen ist; es läßt sich kaum sagen, ob und was für verbindende Fäden vorliegen; Möglichkeiten gibt es bei den kolonialen Beziehungen der Argolis zum südwestlichen Kleinasien genug. Vgl. allgemein *Schweitzer* Ath. Mitt. XLIII 1918, 133 ff. Für helladischen Ursprung des Kraters spricht auch die Betonung des Penis in der Kyklopie, vgl. *Walter Müller* Nacktheit u. Entblößung in d. altoriental. u. ält. griech. Kunst, Diss. Leipzig 1906; das Seegefecht steht ebenfalls in helladischer Überlieferung. — Nessosvase Heraeum II Tf. 67 (*Winter* a. O. 11). Offenbar argivisch auch 159, 161 Tf. 60, 17; fraglich ist dagegen die Zugehörigkeit der Scherben Tf. 60, 19; 65, 4. Nachahmung von Protokorinthischem § 105. *Ducati* 71 (*Walters* Cat. vases Brit. Mus. I 2 Tf. 25) ist italisch, und zwar wohl cumanisch spätgeometrisch. — Reliefpyxis: Heraeum II 181 f. Tf. 63, 4; vgl. § 75.

Der korinthische orientalisierende Stil

Über die ganze alte Welt, von Skythien, dem eigensten Gebiete des jonischen Handels, bis zum phönikischen Karthago, war eine Vasengattung verbreitet — massenhaft nicht nur in Italien und Sizilien, sondern auch im griechischen Osten —, die ihrem Ton und zahllosen Inschriften nach korinthisch ist; in Korinth selbst sind große Mengen von Gefäßen und bemalten Tontäfelchen gleichen Stiles, der Abfall eines Heiligtums, gefunden worden. Der Stil ist nicht aus einem geometrischen Stil hervorgegangen wie der benachbarte protokorinthische, dessen Erzeugnisse die Korinther ebenfalls verbreitet, schließlich auch selbst hergestellt haben. Der korinthische Stil tritt vielmehr im 7. Jahrh. unvermittelt auf, und zwar sicher nicht nur für unsere Kenntnis. Sofern nicht eine streng geometrische Gattung etwa des 9. Jahrh. korinthisch ist, haben die korinthischen Töpfer vorher wohl nur grobes Gebrauchsgeschirr gefertigt; um 700 bezog man die feinere bemalte Ware jedenfalls aus benachbarten Werkstätten. Mit dem gewaltigen Aufschwunge der Stadt und ihres Handels im 7. Jahrh., mit dem Einströmen östlicher Elemente, von orientalischen Geweben bis zum jonischen Epos, blühten Künste und Gewerbe auf; neben Textilkunst, Toreutik, Xylurgie trat eine eigene orientalisierende Keramik. Sie übernahm von der protokorinthischen den schwarzfigurigen Tierfriesstil mit dem häufigsten Füllornamente, der Prunkrosette, die schwarzbunte Technik und einige Formen und Ornamente; die Beziehungen blieben auch weiterhin bestehen und führten, wie wir sahen, zu mancherlei Austausch; im übrigen aber stand die korinthische Keramik auf eigenen Füßen, entlehnte vieles aus den genannten Nachbargewerben, von bestimmten Gefäßformen der Toreutik bis zu allgemeinen Verzierungsgrundsätzen der Textilkunst, bildete aus all diesen Anregungen ihren eigenen, sehr ausgesprochenen Stil und gelangte im Fortschritte der allgemeinen Entwicklung im 6. Jahrh. zu einem bedeutenden bildlichen Stile, der die Errungenschaften der großen Malerei in dekorativer Umbildung wiederspiegelt. Daneben blieb der Tierfriesstil nicht nur an untergeordneter Stelle, sondern auch selbständig, besonders an kleinen Gefäßen dauernd bestehen — ganz wie im protokorinthischen Stil; er mengte und durchdrang sich auch vielfach mit dem Bilderstil; vieles, was wie eine Vorstufe zu diesem aussieht, ist nur eine Kreuzung. § 107 Abb. 66—73

Technisch scheidet sich die kleine Minderzahl der feinsten korinthischen Gefäße so wenig von den protokorinthischen, daß man die Unterschiede höchstens vor den Originalen

1) Auch die Bemerkung von *Kretschmer* Ath. Mitt. XXI 1896, 419 kann ich angesichts der Krümmung der Inschrift und der Kleinheit des Theta nicht für entscheidend halten, wie *Robert* RE Suppl. I 135; der Versuch, eine zweite Kreuzhasta zu malen, hätte das ganze Theta verklexen können. Schlüsse auf ostgriechische Herkunft darf man aus diesem Theta, das dem verglichenen semitischen Zeichen nicht einmal genau entspricht, jedenfalls nicht ziehen.

in Worte fassen kann. Die große Masse auch der besseren Gefäße jedoch zeigt eine weniger sorgfältige Zubereitung und Verwendung von Ton und Firnis, ganz entsprechend der weniger präzisen Formung und Zeichnung: fabrikmäßige Massenarbeit tritt an die Stelle liebevollen Handwerks. Das trifft auch auf viele Funde aus Korinth selbst zu, ist also nicht durch Annahme von Nachahmung oder doch Herstellung in geringeren Tochterwerkstätten zu erklären. Solche gab es freilich zweifellos, doch sind sie noch wenig erforscht und nicht einmal für Böotien gesichert, wo korinthische Vasen aus kreidigem Ton mit stumpfem Firnis häufig sind. In den korinthischen Kolonien im Westen und von Handwerkern, die in die Fremde, besonders nach Etrurien zogen, sind höchst wahrscheinlich „echte" korinthische Vasen unter Benutzung eingeführten Tones hergestellt worden. Solche Werkstätten in der Diaspora unterliegen jedoch stets der allmählichen Barbarisierung und daneben tritt einheimische Nachahmung, die oft genug auch von anderwärts entlehnte Elemente beimengt; so ist die Fülle der „italisch-korinthischen" Vasen mit ihrem trüben Ton, unreinen Firnis und laxen, oft barbarischen Stil entstanden. Ebenso schlechte Nachahmungen gibt es freilich auch in Rhodos.

§ 108 Der korinthische schwarzfigurige Tierfriesstil entfernte sich so rasch von dem
Abb. 72, 67 protokorinthischen, daß er mit der großen Masse seiner Erzeugnisse bald in dem oben charakterisierten Gegensatze zu ihm stand (§ 102). Diese Entwicklung ist erst in zweiter Linie durch die schludrige Massenherstellung bedingt; der tiefere Grund liegt darin, daß ein ganz anderes dekoratives Ideal erstrebt und auch an sehr sorgfältigen Gefäßen ver-
Abb. 66 f., 69 wirklicht wurde. Mit Gestalten und Füllornamenten wurde eine vollkommene Flächenfüllung von sehr gleichmäßiger Dichte hergestellt, ein Streumuster, das nur ganz wenig Grund frei läßt und sein Leben vorwiegend in der unregelmäßigen Form und scheinbaren Bewegung des hellen Grundes hat: denn die Bemalung selbst, mit der er kontrastiert, wirkt dunkler als bunt, weil neben der roten Deckfarbe erst spät etwas weiße, aus der schwarzbunten Technik übernommene auftritt. In dieser Weise wird oft der allergrößte Teil des Gefäßes verziert, teils in Streifen, die vielfach nur durch schmale Trennungslinien geschieden sind, teils — und dies ist wohl die auffälligste Besonderheit des Stiles — mit einem ein-
Abb. 66, 69 zigen Mantel aus Gestalten, die fast ebenso hoch sind wie der Gefäßkörper, und Füllrosetten. Dabei vermag das Auge keine Gestalt und keine Wappengruppe vollständig zu übersehen; das bildliche Muster gibt der überall fliehenden Fläche nur Ansichtsachsen, die dem Auge Halt gewähren. Am günstigsten wirkt die antithetische Gruppe aus zwei gleichen Tieren oder Fabelwesen mit oder ohne schmales Zwischenglied, das bildlich oder ornamental sein kann: ein Tier (seltener ein Mensch), womöglich ein Delphin oder eine Schlange in senkrechter Stellung, ein Tierkopf von vorn, gegenständige Lotosblüten oder Lotos und Palmette. Je reiner die Symmetrie, je zentraler die Anordnung der Hauptformen, desto tektonischer und bildmäßiger ist die Wirkung — oder vielmehr, desto geringer ist der Verstoß gegen diese beiden Forderungen. Demgemäß erscheint das altbabylonische Schema des Doppeltieres mit gemeinsamem Kopfe — wie die Sphinx der protokorinthischen Kanne Chigi — der Polyp, das Gorgoneion und schließlich, am glücklichsten, das reine
Abb. 68 Ornament, dessen Teile sich der Gefäßform anpassen, meist in Form eines Kreuzes aus Lotosblüten, Palmetten oder beidem. Dies Ornament wird öfters in einer Art Umrißzeichnung, die auch in der Gestaltenmalerei nie ganz ausstirbt, mit Aussparung heller Linien statt der Ritzung gegeben (wie das Geschlinge im späten protokorinthischen Stil); andererseits ist es bisweilen so dicht, daß es so gut wie gar keinen Grund frei läßt; es wird dann in schwarzbunter Technik ausgeführt, die auch sonst beliebt ist, bis zu vollkommener Bedeckung des Körpers großer Kannen und Schüsseln mit Stäben und Schuppen: Ritzung, Rot, Orangegelb und Weiß auf Firnis. Wie die schwarzbunte Verzierung offenbar der Toreutik folgt, deren Vorbild sich auch in vielen Gefäßformen verrät, so drängt sich bei jener bildlich-ornamentalen dichten Musterung der Vergleich mit der Textilkunst auf, die stets zu solcher Flächenfüllung neigt. Besonders die untektonische Umhüllung stark gebogener Flächen wirkt wie eine Übertragung nicht von großen Gefäßen auf kleine — es werden ja auch recht stattliche ebenso verziert — sondern aus der Ebene in die Rundung; diese Ebene wird man nicht auf die flachen Teller beschränken wollen, an welchen sich besonders das Blüten- und Palmettengeschlinge prachtvoll entfaltet.

Die dichte Musterung blieb nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung und, so widersinnig es klingt, auf das endliche Verschwinden des Füllornamentes. Zu vollkommener Füllung war die protokorinthische Punktrosette wenig geeignet; auch die reine Tüpfelung des Grundes, die an flüchtigen Gefäßen vorkommt, ist schwerlich aus ihr abzuleiten; das gleiche gilt für den Kreis mit Mittelpunkt. Hie und da hat man es mit anderen Rosettenformen versucht, ganz vorwiegend jedoch die massige Blattrosette verwendet; sie stammt gewiß aus der assyrischen Weberei, denn die Darstellungen assyrischer Gewänder zeigen sie oft genug in dichter Häufung. Daneben bedurfte man, trotz weitgehender Größenabstufung, noch besonderer Zwickelfüllungen, von Dreiecken und Rauten mit geschweiften Seiten bis zu Einzelblüten. Die rasche Massenarbeit führte zu vereinfachender Entartung: von der Rosette führen viele Übergänge zum Füllklex mit kreuzweiser oder paralleler Ritzung; dieser brauchte nun nicht mehr rund zu sein, sondern fügte sich jeder Lücke ein. Die kleinsten Lücken füllte man mit Tupfen ohne Ritzung, die schließlich auch allein herrschen konnten. Die Auflösung endet also in voller Formlosigkeit, und diese ertrug man auf die Dauer nicht: das Füllornament verschwand im reifen archaischen Stil, wenn es auch in diskreterer Verwendung hie und da nachlebte; teilweise wurde es durch Inschriften ersetzt. § 109 Abb. 70, 72 Abb. 66, 69 Abb. 67

Neben der dichten Füllung stand stets die sparsame wie im protokorinthischen Stil und auch völliger Verzicht findet sich schon ziemlich früh. Demgemäß steht neben der Überspinnung der Gefäße mit Tierfriesen eine sparsamere Syntax, die womöglich nur einen Bildfries zwischen schwarzbunten und einfachen Firniszonen anbringt. Über Ringfüßen pflegen Strahlen, bei fußloser Rundung Blattrosetten und, seltener, Sichelwirbel oder einfache Kreise zu erscheinen. An den gefirnißten Hälsen und Henkeln der Kannen, Amphoren, Kratere sind farbige Punktrosetten beliebt. Auch Gestalten in reiner Ritzung oder weiß mit Ritzung auf Firnis wie an der protokorinthischen Kanne Chigi kommen vor — naheliegende Wucherungen der schwarzbunten Ornamentik. Abb. 72

Ein Zeichen dafür, daß der korinthische Stil die Anfänge des Orientalisierens nicht miterlebt hat, ist die geringe Zahl seiner Ornamente: die Auswahl der wirksamsten Formen war zur Zeit seiner Entstehung bereits erfolgt, und auch von diesen verwendet er weniger als die allgemeine archaische und klassische Ornamentik. Wie fern er ursprünglich dem geometrischen Stile stand, zeigt sich besonders darin, daß er nur ganz wenig Geometrisches aus dem protokorinthischen Stil übernahm und an untergeordneter Stelle verwendete; einfache und wechselständige Punktreihen, auch als Schachbrett gebildet, kurzes Zickzack und eckiger „laufender Hund“ sind am häufigsten. Es ist wie eine Ablehnung des überwundenen Stiles; im 6. Jahrh. nahm der späte korinthische Stil wieder viel mehr geometrische Elemente auf, bis zu stattlichen Mäandern und Spiralen. Die orientalisierenden Ornamente sind alle schon genannt; Lotos (stets zweispitzig), Palmette, Lotosstern und Blattrosette herrschen durchaus vor, dazu kommen Stäbe, Schuppen, Strahlen; vereinzelt sind die im protokorinthischen Stile so beliebten Flechtbänder und naturalistische Motive, Blätter und Stauden in einfacher Stilisierung als Füllsel oder Wappenachsen (Lebensbaum). Syntaktisch wird das zentrale oder fortlaufende Rankengeschlinge geschickt gehandhabt. Abb. 71

In den Tierfriesen wird die Fauna gegenüber dem protokorinthischen Stile weniger bereichert als die Schar der Fabelwesen, wenn die Verschmelzungen von Tieren und von Mensch und Tier auch weit hinter den mykenischen zurückbleiben. Die Auswahl der Tiere ist zum Teil dadurch bedingt, daß der korinthische Stil die Reihung, womöglich von gleichen Tieren, in einer Richtung nicht liebt, sondern seine Neigung zur antithetischen Gruppe meist auch im Friesbande durch Umwendung einzelner Tiere betätigt. Ein wirkliches Wappenschema, wie es jederseits großer Ornamentkreuze bis zu mehrgliedriger Symmetrie ausgebildet wird, kommt bei Tieren allein freilich nur dann zustande, wenn zwei gleiche Tiere einander gegenüber stehen, oder wenn kurze Tiere, Fabelwesen (oder Menschen) zwischen zwei gleichen längeren Tieren stehen; das ist aber in eigentlichen Friesen seltener als an kleinen Gefäßen, die das Wappen größtenteils bedeckt. An sich sehr dekorative Tiere, wie der Delphin, der anderwärts gereiht wird, die Schlange oder der Polyp, sind daher im wesentlichen auf kleine Gefäße, Felder und Rundbilder beschränkt. Die Schildkröte erscheint erst später vereinzelt und nebensächlich; auch der Fisch ist ganz selten. Unter den vornehmeren Tieren ist der schon den alten Kretern bekannte, aber damals offenbar neu aus § 110

Asien eingeführte Hahn ein wirkungsvoller Zuwachs. Die Mischwesen wirken desto glücklicher, je heraldischer sie sind, wozu besonders die Sichelflügel oder wenigstens symmetrisch ausgebreitete natürliche Flügel beitragen. Dagegen wirkt es erheiternd, wenn z. B. eine große Panthermaske mit schief geratener, scheinbar schnuppernder Nase kurzhalsig am Körper eines gewöhnlichen dicken Vogels sitzt. Neben vollständigen Gestalten finden sich auch Köpfe und Protomen von Tieren, z. B. Stier, Löwe, Panther, Vogel, Pferd, und von Menschen. Entfaltete Flügel pflegen in drei Zonen geteilt zu sein: schwarz — rot — schwarz. Rot wird sehr reichlich verwendet, auch für das menschliche Gesicht, sonst ähnlich wie im protokorinthischen Stil. Weiß ist, von vereinzelten Anachronismen abgesehen, spät und wird erst im Bilderstile des 6. Jahrh. reichlich verwendet; in den Tierfriesen wird es dem Rot nie gleichwertig; kaum je dringt es bis in den Bauchstreifen der Tiere. Zu bemerken ist endlich das vereinzelte Vorkommen von Umrißzeichnung, die im Bilderstile verbreitet, wenn auch nebensächlich ist.

Die menschliche Gestalt wirkt im Tierfriese wie ein Eindringling aus einer anderen Gattung: kleine Menschen in gleicher Kopfhöhe mit großen Tieren, von vornherein selbständig und fertig in ihrer Typik. Dieser Eindruck täuscht schwerlich. Es ist zwar leicht, eine schematische Entwicklungsreihe von dekorativer Parataxe zur Szene aufzustellen: einzelne Gestalten, die orientalische Πότνια θηρῶν mit Tieren in den Händen, Artemis, die auf einen Panther schießt, Jagdszenen usw. Aber der korinthische Stil ist zu jung, um ein Beispiel für die generatio spontanea bildlicher Szenen zu bieten. Die Neubearbeitung dieser schon im geometrischen Stil gelösten Aufgabe in den orientalisierenden Stilen, die den fremden Typen griechischen Inhalt gaben, hat nicht erst mit der Entstehung der korinthischen Keramik begonnen; neben dem Tierfriesstile fand sie bereits eine bildliche Typik vor.
Abb. 73 Wir besitzen Bruchstücke einer Szene mit korinthischer Beischrift, die stilistisch und technisch Anspruch hat, für ebenso alt zu gelten wie die ältesten Tierfriese. Gleichberechtigt tritt die rein dekorative Verwendung der menschlichen Gestalt daneben, z. B. Frauenreigen
Abb. 70 oder Friese von Kriegern, die aus Kopf, Rundschild, Lanze und Beinen bestehen — an spätgeometrischen Gefäßen, auf kretischen Goldblechen, in der hettitischen Kunst gleich beliebt. Daß den Tierprotomen menschliche entsprechen, ist schon gesagt. Alle dem gegenüber ist der Tierfries völlig gleichwertig; erst dem hochentwickelten Bilderstile des 6. Jahrh. wurde er durchweg untergeordnet, wofern er ihm nicht ganz das Feld räumte. Dies geschah vereinzelt sogar an kleinen Salbgefäßen, die sonst den alten Stil am treuesten bis zuletzt, tief ins 6. Jahrh. hinein bewahrten.

Die Gefäßformen, deren mehrere aus dem protokorinthischen Stil übernommen oder
Abb. 67 doch abgeleitet sind, verraten starken Einfluß der blühenden korinthisch-sikyonischen Toreutik, die vielleicht teilweise für beide Vasengattungen vorbildlich war; ob sie ihrerseits von der
Abb. 66, 68—70 chalkidischen Toreutik abhing, fragt sich. Andere Formen, wie der Kugelaryballos, das Schlauchalabastron (besonders das langgestreckte), der spitze Amphoriskos, die kugelige Pyxis, gleichen mehr oder minder altägyptischen, von Phönikern und Ostgriechen fortgeführten Formen, die in Alabaster, buntem Glas und Fayence vorkommen. Die phönikischen und gräkophönikischen Gefäße dieser Art können freilich ihrerseits unter helladischem Einflusse stehen, wie jene protokorinthischen Lekythen in Fayence; auch die Männerköpfe mit korinthischem Helm sind jedenfalls ursprünglich griechisch, nicht orientalisch; aber wenigstens die allgemeine Priorität der Ägypter ist zweifellos und schwerlich zufällig. Wir können mit unserem lückenhaften, für die Toreutik fast ganz versagenden Material die Fäden hier so wenig im einzelnen aufweisen wie bei dem Aufkommen neuer Formen im späten korinthischen Stil des 6. Jahrh.

§ 111 Literatur. Allgemeines. Eine erschöpfende Behandlung des korinthischen Stiles fehlt und ist schwierig, da sie genaueste Vergleichung einer ungeheuren Menge von Originalen erfordert, um über die bisherigen Scheidungen hinauszuführen. Dabei muß durchaus auf dem festen Boden des Tatsächlichen verharrt werden, wie das in bescheidener, freilich schon damals unzureichender Weise versucht hat *Wilisch* D. altkor. Tonindustrie, Leipzig 1892. Mit Hypothesengebäuden, die einer auf die Spitze gestellten Pyramide gleichen und wesentlich dem Nachweis einer vorgefaßten Meinung dienen, wird nur Verwirrung gestiftet; diesem Schicksal verfallen ist leider auch das äußerst kenntnis- und gedankenreiche Buch von *Böhlau* Aus jonischen und italischen Nekropolen, Leipzig 1898. Er erklärt mit ganz unzureichenden, vielfach abgeleiteten Gründen, auf welche im Zusammenhange der ostgriechischen Stile kurz eingegangen wird, eine Menge italisch-korinthischer Gefäße für äolisch

und läßt von diesem fiktiven äolischen Stile den korinthischen und alles Verwandte in Ost und West abhängen. Das Πρῶτον ψεῦδος seiner Beweisführung liegt in erster Linie darin, daß er verlangt, was vom Korinthischen abhängig sein solle, müsse diesem sklavisch nachgeahmt sein und dürfe keine anderen, womöglich ostgriechischen Stilelemente enthalten — das wird durch den ganzen Verlauf der archaischen Kunstgeschichte widerlegt, der eben in der Gegenwirkung von Austausch und Eigenart besteht — in zweiter Linie in der Zuversicht, unsere Tongefäße erlaubten uns, die verlorenen Werke anderer, meist vornehmerer Techniken durch einfache Analogieschlüsse zu ergänzen. Dieser der Keramik vorgehaltene Spiegel wirft aber nur ihr eigenes Bild zurück; die Eigenart der einzelnen Handwerke pflegt sich da, wo wir vergleichen können, trotz aller Gemeinsamkeiten und Beziehungen sehr deutlich zu zeigen. Müssen wir also darauf verzichten, auf Grund eines Gesamtbildes des archaischen Kunstgewerbes, wie es einstmals war, zu urteilen, so bleibt uns methodischer Weise nur übrig, die Allerweltsrolle des fiktiven Äolischen dem in aller Welt wirklich vorhandenen Korinthischen zuzuweisen. Dieses hat den schwarzfigurigen Tierfriesstil nach dem Osten gebracht (zu neuen Massenfunden auch großer Gefäße vgl. *Kinch* Fouilles de Vroulia 157, 6; Gött. gel. Anz. 1915, 343), nicht von dort empfangen — unbeschadet der toreutischen, textilen und sonstigen östlichen Vorbilder, die den protokorinthischen und den korinthischen Stil befruchtet haben. *Böhlaus* Annahme — die er, wie ich mitteilen darf, jetzt selber durchaus aufgibt — wird denn auch von allen abgelehnt, die unabhängig von dem Dogma sind, daß alles Licht in der griechischen Kunst von Osten komme — wogegen er selbst einige Bedenken hat (74); so von *Pottier* Cat. 430, 440 in seiner eingehenden Behandlung des korinthischen Stiles, kurz von *Graef* Anz. XIII 1898, 225, *Studniczka* Ath. Mitt. XXIV 1899, 377 f., *Furtwängler* Heiligtum d. Aphaia 476, 1 (dazu *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1907, 695), *Hackl* Vasensammlung zu München I 72, *Rumpf* D. Wandmalereien in Veji 58, *Buschor* Griech. Vasenmalerei 58. Andere dagegen nehmen Böhlaus Hypothesen wie Tatsachen hin und glauben ihren eigenen Hypothesen damit „zwingende Beweiskraft" verleihen zu können; so z. B. *Weicker* Der Seelenvogel 112. — Scheidungsversuche zwischen den Erzeugnissen der korinthischen Werkstätten und ihrer Filialen erfordern technische und stilistische Einzeluntersuchungen, wie sie angebahnt sind hauptsächlich von *Böhlau*, *Pottier* und *Thiersch* Tyrrhenische Amphoren, Leipzig 1899, besonders 70 ff., 86 ff. Auf diesem Wege kann wenigstens das Typische auch ohne vollständige Aufarbeitung des Stoffes schärfer erfaßt werden, Anomalien dagegen darf man kaum so entschieden für unkorinthisch erklären wie es *Thiersch* bisweilen tut. Gewiß ist das Lotoskreuz in Korinth, das Palmettenkreuz in Chalkis, das Lotos-Palmettenkreuz in Attika typisch; aber *Thiersch* selbst anerkennt Nachahmungen des Fremden wenigstens im späten Korinthischen. Deshalb braucht auch ein Gefäß wie *Buschor*[2] 58, 41 so wenig unkorinthisch zu sein wie z. B. *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 6, 44 oder das zum Überfluß in Korinth selbst gefundene Vasensammlung zu München I Tf. 9, 297 (ebenso *Kinch* Fouilles de Vroulia Tf. 34, 1, 4). *Thiersch* berichtigt sich stillschweigend selbst: Heiligtum d. Aphaia 454, 233. — Die zahllosen Einzelbemerkungen zum korinthischen Stile können hier nur ausnahmsweise erwähnt werden, ebenso muß auf eine Zusammenstellung der Veröffentlichungen verzichtet werden. Von der genannten Literatur und von den Beispielen aus findet sich der Weg dazu von selbst.

§ 112 Belege und Beispiele. Die Pinakes zeigen ihrer Bestimmung gemäß ganz vorwiegend menschliche Gestalten und Szenen, doch sind einzelne ganz naiv im Tierfriesstil bemalt, z. B. Ant. Denkm. II Tf. 24, 25, Tf. 30, 5, 7, Tf. 39, 18. — Die in Korinth gefundenen geometrischen Vasen sind teils protokorinthisch teils den argivischen stilistisch verwandt, aber von anderer, der protokorinthischen nahestehender Technik: *Nichols* Amer. Journ. Arch. IX 1905 Tf. 11—16, vgl. *W. Müller* und *Oelmann* Tiryns I 142; *Johansen* Sikyoniske Vaser 17 f. Diese Gattung kann einheimisch sein; zwischen ihr und der hier behandelten Gattung klafft eine weite Lücke und besteht nicht der geringste Zusammenhang. — Tochterwerkstätten: die verbreitete Annahme, daß solche in Böotien bestanden hätten, finden *Burrows* und *Ure* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 351 nicht genügend begründet. *Nicole* Vases d'Athènes Supplement 156 f. führt Salbgefäße altkorinthischen Stiles aus rötlichem Ton als böotisch an. Vgl. § 125. Die Grenze zwischen Filialerzeugnissen und Nachahmungen verschwimmt natürlich; kenntlich sind uns vorwiegend die schlechten Nachahmungen, massenhaft in Italien (vgl. besonders *Sieveking* und *Hackl* Vasensammlung zu München I 72 ff.), spärlich auf griechischem Boden (Andros: *Baumgart* Anz. XXXI 1916, 167 f. 2 f.; Rhodos: *Furtwängler* Jahrb. I 1886, 147 f., allenfalls auch *Gardner* Vases in the Fitzwilliam Museum Tf. 3, 38; Samos: *Böhlau* Nekropolen Tf. 6, 9). Für den Bilderstil erschließt *Dümmler* eine Tochterwerkstatt in Sikyon, Berl. phil. Woch. XIII 1893, 1456; das vereinzelte Beispiel einer sikyonischen Inschrift auf einem korinthischen Gefäße läßt sich jedoch auch durch Tätigkeit eines Sikyoniers in Korinth erklären. Es genügt daher auch nicht, um den Sieg der korinthischen Keramik über die protokorinthische in ihrer Heimat zu erweisen (*Johansen* a. O. 149). — Delphische Scherbe, anscheinend von einer Nachahmung: *Perdrizet* Fouilles de Delphes V 145 (Bilderstil). Über Louvre E 656 mit weißem Überzug läßt sich ohne Prüfung nicht urteilen; daß es sich einfach um ein ostgriechisches Gefäß handle, kann man nicht ohne weiteres annehmen. Vielleicht liegt lakonischer Einfluß vor.

Feinste, zum Teil frühe und von den protokorinthischen nicht scharf zu scheidende Tierfriesgefäße (Punktrosettenstil, vgl. § 102): Vasensammlung zu München I 12, 16 Tf. 11, 228 (*Buschor*[2] 56 f.), 8 f. Abb. 11—13 Tf. 7, 210; *Pottier* Vases du Louvre I Tf. 15, 440 (nicht jonisch, wie *Karo* Strena Helbigiana 148 für Gefäße dieser Art annimmt, vgl. *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1263 zu Tf. 54 f.: wir haben protokorinthische und korinthische Vorbilder und italische Nachahmungen, bei welchen einzelne Jonismen beigemengt sein können). *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903 Tf. 4 (Abb. 72). — Dichte Füllung. Extrem, von flüchtiger Zeichnung: *Masner* Vasen im Abb. 72

österreich. Museum 9 (*Riegl* Stilfragen 199), vgl. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 22, 544. Sorgfältig mit Weiß (spät): *Rayet-Collignon* Céramique grecque Tf. 4 (*Perrot* IX 613), vgl. *Scheurleer* Catalogus verzam. oudheden Tf. 31, 330; Vases du Louvre I Tf. 41, 516 (Abb. 66, 69). Durchschnittsware: *Rayet-Collignon* 63 Tf. 5; Louvre I Tf. 15, 454; München I Tf. 8, 249; *Collignon-Couve* Tf. 22, 518; *Perrot* IX 608 f.; *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 634, 448 f. Roh: *Orsi* 638, 453; die roheste Form der Füllung des Grundes ist einfache Tüpfelung, bei welcher sich die Gestalten jedoch wieder deutlich abheben: München I Tf. 9, 308 (Abb. 70); Louvre I 43, 609 (Charespyxis; im Bauchfries Füllung durch Inschriften); *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 47, 2, ähnlich *Böhlau* Nekropolen 137 Tf. 5, 1. wo auch die Tiere wieder reine Silhouetten sind (wenn *Böhlau* dafür Metallvorbilder annimmt, so ist das etwas „Technikenjagd" im Sinne von *Riegl* Stilfragen VII). — Dichte Überspinnung mit Streifen: *Leroux* Vases de Madrid Tf. 2, 21 (Abb. 67); München I Tf. 8, 249; *Perrot* IX 611 (lichter infolge sparsamer Füllung). — Mantel aus großen Gestalten und Ornamenten. Einzelne oder doch Hauptgestalt: München I Tf. 9, 299 f.; *Rayet-Collignon* Tf. 4 (*Perrot* IX 613); *Scheurleer* Tf. 31 f. 330 f. (Abb. 66); *Orsi* 188; mit wenig Füllung: Louvre I Tf. 16, 456, 465. Friesartig: Louvre I Tf. 15, 454; München I Tf. 9, 323 (ohne Füllung). Wappengruppe; antithetisch ohne Zwischenglied: Louvre I Tf. 15, 444; Jahrb. XIV 1899, 109, 14; *Orsi* 47 (*Perrot* IX 604, 311; 608); *Scheurleer* Tf. 33, 340; mit schmalem Tier oder Menschen als Mittelglied: Louvre I Tf. 15, 451 f. (*Perrot* IX 604, 312), Tf. 42, 574; München I 20 (Tf. 9); *Küster* D. Schlange, Religionsgesch. Versuche u. Vorarbeiten XIII 50 ff. Tf. Nr. 3; *Orsi* 132; *Scheurleer* Tf. 33, 344; *Waldstein* The Argive Heraeum II 171; vollkommen symmetrisch, mit Tiermaske (selten) oder schmalem Ornament als Achse: Louvre I Tf. 15, 445, Tf. 16, 462, Tf. 41, 491 (Doppellotos); *Micali* Mon. per serv. alla storia d. ant. pop. it. 73, 1 (*Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 71, 3, Lotos und Palmette). Zentrale Anordnung; symmetrisches Tier, Maske oder breites Ornament, mit oder ohne Flankierung durch symmetrische Tiere: Louvre I Tf. 15, 442 (*Perrot* IX 606), vgl. *Scheurleer* Tf. 34, 346 (Polyp); Louvre I Tf. 15, 449; *Collignon-Couve* Tf. 22, 503 (Doppeltier, vgl. *Curtius* Sitz. Akad. München 1912 VII 58 f, 69); Tf. 16, 464 (schwarzbuntes Gorgoneion, vgl. *Furtwängler* Strena Helbigiana 86, 90 f. und *Masner* 8, § 104); *Orsi* 6, 44 (Kreuz aus Lotos und Palmetten zwischen Panthern, deren einer aus Raummangel sitzt); typisches Lotoskreuz: München I Tf. 9, 291 (Abb. 68); *Orsi* 97 (dies mit gewöhnlicher linsenförmiger Zwickelfüllung, bei jenem ausnahmsweise als Blatt stilisiert, vgl. den „Lebensbaum" *Rayet-Collignon* 63 links; Louvre I Tf. 41, 467; *de Ridder* Bibl. nat. I 48, letztere italisch-korinthisch); Louvre I Tf. 14, 421 (schwarzbunt), Tf. 40, 352 (ohne Ritzung, vgl. *Perrot* IX 619); Palmettenkreuz: München I Tf. 9, 297; Doppelpalmette quer: Tf. 9, 296; hoch: Louvre I Tf. 40, 361; Lotosstern, typisch ohne Ritzung: München I Tf. 9, 298a; *Perrot* IX 619, 331; *Orsi* 633; Svastika aus Flügeln (vereinzelt): München I Tf. 9, 298.

Weitere Einzelheiten zur Ornamentik. Reste des Geometrischen: München I 11, 16; *Orsi* 35, 4; *Rayet-Collignon* 63 Tf. 5; *Perrot* IX 615. Schwarzbuntes: Louvre I Tf. 40, 347; München I 13, 22 (dazu *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII 342 Tf 54, 1—3); Tf. 12, 241 (jung, das Ornament weiß ohne Ritzung), Tf. 7, 234 f.; *Karo* Strena Helbigiana 148 f. hält letztere Kanne für ostgriechisch, doch ist sie samt der vorgenannten nicht von der deutlichst korinthischen Tf. 7, 237 zu trennen; Schüssel: Tf. 11, 341. Trichterkännchen: *Furtwängler-Thiersch* Heiligtum d. Aphaia Tf. 128, 27. Flechtband: *Collignon-Couve* 10, 2 (Bull. hell. XXI 1897, 467, 9); *Perrot* 619, 333. Wellenband (sehr selten) *Collignon-Couve* 10, 1 (Bull. a O. 472, 10), aus Blättern Mon. d. Lincei XXII Tf. 56, 3; rottonig Mus. Gregor. II Tf. 17, 2. Die Verbindungen von Lotos und Palmette verfolgt *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 72 ff.; er zieht freilich die Grenzen zu eng, vgl. § 111 sowie die vorstehenden Beispiele. Zu den Lotossternen *Burrows* u. *Ure* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 309; Ἐφ. 1912, 113 f. Die Neigung zur Geschlingebildung führt bis zu prachtvollen Rundfüllungen wie Louvre I Tf. 14, 417 (*Perrot* IX 602, 308); einfacher: München I 9; Ant. Denkm. I Tf. 8, 8 (Pinax); Annual Brit. Sch. Ath. XXIII Tf. 5, 4, bereits mit „Rosenblüten", die auf den späten korinthischen Vasen wie auf den chalkidischen besonders beliebt sind; vgl. *Thiersch* 71, 5; 73; 76, 7; spät, mit „Flügelblättern": *Fölzer* D. Hydria 57. Das fortlaufende Geschlinge ist, wie im protokorinthischen Stile, besonders im Bilderstil häufig: *Furtwängler* Sammlung Saburoff Tf. 47, 5; Sammlung Somzée Tf. 42 (Abb. 71); Louvre I Tf. 48 f., dazu *Böhlau* 111 f. Fries von gegenständigen Palmetten: München I 27; *Collignon-Couve* 11 (Bull hell XXII 1898, 300; trotz *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 84, vgl. § 111); jünger: *Rayet-Collignon* 68. Die typischen Strahlen und Blattkränze (bei fußloser Rundung Blattrosetten) an Fuß, Schulter, Mündung sind altprotokorinthisch; die lose gereihten Blätter entsprechen den Stäben des Schwarzbunten, doch finden sich auch sorgfältig gemalte Stücke wie im späteren Protokorinthischen sowohl früh: München I Tf. 11, 227 (wohl deswegen als protokorinthisch bezeichnet) wie spät: Louvre I Tf. 44, 46, 49 ff. Sichelwirbel statt der Fußrosette (größer): *Rayet-Collignon* 63, vgl. Louvre I Tf. 43, 612; *Scheurleer* Tf. 32, 339; auf einem Deckel: *Orsi* 54; das Ornament ist an Schilden besonders beliebt. Schwarzfigurige Rosetten als Reihenornament: *Orsi* 631. Füllrosetten besonderer Form: Dodwellpyxis, München I 26 (*Perrot* IX 615; ebda II 47, 99, 652 assyrische Gewänder; besser *Bulle* D. schöne Mensch² Tf. 32). Pinakes § 221.

§ 113 Tierfriese. Reihung gleicher und verschiedener Tiere fehlt durchaus nicht, verschwindet jedoch neben der üblichen Gruppierung: *de Ridder* Bibl. nat. I Tf. 2, 79, 85, vgl. *Waldstein* Heraeum II Tf. 61, 9; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 15, 419a; *Orsi* 47 (*Perrot* IX 608); München I Tf. 9, 323; Berlin 964 ff. Wappenwirkung in längeren Streifen; ohne Zwischenglied: *Ballheimer* Griech. Vasen aus d. Hamburger Museum 10, 2; Louvre I Tf. 41, 430; mit bildlichem Zwischenglied: München I Tf. 8, 249 (641); S. 9 Abb. 13, dort auch zentrales Ornament, annähernd symmetrische Reihen; voll-

ständige: 23. Louvre I Tf. 14, 438: oben Ornament, unten zwei Männer heraldisch mit Dreizack, von ähnlicher Achsenwirkung wie der Lebensbaum, *Rayet-Collignon* 63 links, München I 13 (störende Füllrosette). Ist das Mittelglied unsymmetrisch und den Seitengliedern gleichartig, besonders in der Länge, so leidet die Wappenwirkung: Louvre I Tf. 14, 437; *Perrot* IX 609, dritter Fries (gemildert). Ganz selten sind die aus der orientalischen Kunst stammenden Tierkämpfe, d. h. der Überfall eines „zahmen" Tieres durch ein oder zwei Raubtiere, letztere mehr oder minder heraldisch: *Couve* Bull. hell. XXI 1897, 467 ff.; *Rayet-Collignon* Tf. 5, 2; *de Ridder* Bibl. nat. I 54, dies vortrefflich beobachtet, aber weniger dekorativ; im korinthischen Tierfriesstil ganz vereinzelt — womit jedoch noch kein jonisches Vorbild erwiesen ist. — Typen. Auf Einzelheiten der Bildung, Zeichenweise und Farbenverteilung kann nicht eingegangen werden (vgl. *Thiersch* 86 ff.; mehrfache Streifung von Flügeln: *Orsi* 188); unter Voraussetzung der beim protokorinthischen Stil aufgezählten, im korinthischen wiederkehrenden Haupttypen werden nur Belege für die obigen Ausführungen gegeben. Zu bemerken ist, daß mit der Hasenjagd auch der Hund im korinthischen Stile ganz zurücktritt (z. B. Louvre I Tf. 49, 635 auf dem Kraterrand; *Perrot* IX 623; *Furtwängler-Thiersch* Heiligtum d. Aphaia Tf. 129, 12); der Hase hält sich besser, besonders als Lückenbüßer, z. B. München I 9. Schlangenwappen im Rundbild: Abb. 72 (Ath. Mitt. XXVIII 1903 Tf. 4), vgl. *Smith* u. *Gardner* Naukratis II Tf. 10. Löwe im Rund, sumerisch-bayerischer Typus, vgl. *Curtius* Sitz. Akad. München 1912 VII 70: *Perrot* IX 605 (spät, Mähne wie Louvre I Tf. 48, 634, Füllblüte). Polyp: *Perrot* IX 606 (von *Perrot* der Stilisierung wegen auf ein nachlebendes mykenisches Vorbild zurückgeführt, als ob nicht alle korinthischen Tiere stilisiert wären). Schildkröte: Louvre I Tf. 44, 616. Fisch: *Orsi* Not. d. scavi 1895, 139 f. (auch ein Schiff). Hahn altkretisch: *Hogarth* Journ. hell. stud. XXII 1902 Tf. 10, 128; archaisch: die Literatur bei *Poulsen* Jahrb. XXVI 1911, 245, 1; das stilälteste Beispiel ist wohl das attische Kännchen Jahrb. II 1887, 48. Vögel, Eidechsen, Schlangen, auch Hasen werden gelegentlich zur Füllung verwendet, wie im Bilderstile, wo noch andere Haustiere dazu kommen, besonders Igel und Skorpion; München I 9. — Mischwesen: gute allgemeine Bemerkungen bei *Dragendorff* Thera II 214 f., Einzelheiten bei *Karo* Strena Helbigiana 149 ff., der die Vogelwesen mit Ausnahme des Menschenvogels behandelt; über diesen *Weicker* Der Seelenvogel 137 ff., der jedoch zu einseitig dem Dogma folgt, welches „in allem was kreucht und fleucht, Seelen findet" (*v. Wilamowitz* Sitz. Akad. Berlin 1910, 387, vgl. *Robert* Arch. Hermeneutik 300 f.). Obwohl natürlich überall orientalische Vorbilder und Anregungen sowie ostgriechische Vermittlung vorliegen, darf man doch die eigene Formenphantasie der Korinther nicht so weit ausschalten, wie *Karo* der Lehre des Panionismus gemäß tut; seine Statistik könnte fast zu dem umgekehrten, natürlich auch nicht einwandfreien Schlusse führen. Wenn z. B. die Typen des friedlichen Greifenvogels auf korinthischen Vasen massenhaft, auf den recht späten chalkidischen und „kyrenäischen" Vasen vereinzelt vorkommen, so beweist das doch nur mittels Zirkelschlusses, daß sie „in Korinth nicht erfunden" sind; an die Möglichkeit, daß die Nachbarn Korinths (die „kyrenäischen" Vasen sind lakonisch) von dorther beeinflußt sein könnten, wird gar nicht gedacht. Ähnlich *Weicker* a. O.; dagegen *Rumpf* D. Wandmalereien in Veji, Diss. Leipzig 1917, 39, 48 f. Beispiele (Vogelwesen): *Waldstein* Heraeum II 171; *Karo* 52, 4 f., 17 (spät); München I 13, 16; Louvre I Tf. 45, 627, Tf. 42, 550 (mit kleinem Löwenkopf); von den zahllosen Menschenvögeln beiderlei Geschlechts ist nur der behelmte, *Weicker* 35, hervorzuheben. Wie neben dem Greifenvogel der Greif, steht neben dem Menschenvogel die Sphinx, ebenfalls beiderlei Geschlechts; die Flügel können auch fehlen, z. B. München I Tf. 8, 243 (Raummangel?), Louvre I Tf. 41, 430 (wohl italisch-korinthisch), sind sonst jedoch, offenbar nach östlichen Vorbildern, sehr beliebt, auch bei ganz und halb menschlichen Dämonen und selbst bei Reihen gezäumter Pferde (München I Tf. 9, 323). Unter den halbmenschlichen Dämonen scheint der Kentaur in den Tierfriesen zu fehlen; besonders beliebt ist der sehr dekorative geflügelte Schlangenfüßler (wie Boreas an der Kypseloslade). Köpfe und Protomen. Abb. 66 Stierkopf von vorn: Louvre I Tf. 15, 445. Löwe: *Morin-Jean* Dessin d. animaux en Grèce 77; ebda 78 Panther, Protome mit Pranke. Vogelkopf (doch wohl mit Hals): *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 424, häufig im rhodisch-milesischen Stil. Pferdeprotomen mit Beinen, jüngeren Stils, wappenartig im Tellerrund: München I 31; vgl. *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 140. Menschenköpfe und Protomen zum Teil in Umrißzeichnung (auch im Bilderstil): Louvre I Tf. 14, 428 f.; München I Tf. 9, 320; *Gardner* Vases in the Ashmolean Museum 5; *Perrot* IX 609, 619. Besonderes. Pferd von vorn, vgl. Gespanne und Reiter in Szenen: *Couve* Bull. hell. XXI 1897, 462 (neben einem Zweikampf, wie ein Rudiment des Knappen mit den Pferden). Weißer Stier mit Ritzung auf einer schwarzbunten Streifenzone: Berlin 1117. Tierstreifen in drei Techniken am gleichen Gefäß, München I 15 Tf. 8, 242: gewöhnliche Technik, Verbindung von dieser mit Umrißzeichnung, reine Ritzung auf Firnis; wohl Erzeugnis einer Filiale; zur Umrißzeichnung vgl. *Couve* Bull. hell. XXI 1897, 465. Hierher gehört vielleicht auch *Orsi* 259.

Darstellung des Menschen. Schematische „Entwicklung" zur Szene: München I 20, 29; § 114 Louvre I Tf. 14, 437 f., Tf. 43, 588; *Orsi* 118 (*Perrot* 610); *de Ridder* Vases Bibl. nat. 41; *Pellegrini* Cat. d. mus. civ. di Bologna 11; Jahrb. I 1886, 146; endlich eine ganz freie Jagdszene statt des Tierfrieses an einem Kugelaryballos: Louvre I Tf. 43, 612. Dekorative Reihung und Gegenüberstellung menschlicher Gestalten: Louvre I Tf. 14, 435 Tf. 43, 609; München I Tf. 9, 308 (Abb. 70; Krieger); Abb. 70 *Perrot* IX 609 (Reigen); München I 23, 35 („Rüpel" zwischen zwei Reitern, bedeutungslos). Auf der Dodwellpyxis, München I 26 Tf. 10, 327 (*Perrot* IX 615, 326; *Buschor* 59) sind die mythologischen Bilder ebenso bewertet wie die dekorativen Tiere und noch eine späte Lekythos aus Korinth verwendet den von Herakles verfolgten Nessos mit Deianeira in wappenstrenger Symmetrie mit einem riesigen Panther — sumerischer als klassisch (vgl. *Curtius* Sitz. Akad. München 1912 VII): Brit. Mus. Cat. Vases II

Tf. 1, B 30 (*Perrot* IX 623). Auch dichtes Füllornament findet sich bisweilen noch in vortrefflichen Szenen, z. B. *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 43. — Ältestes mythologisches Bild: *Studniczka* Ath. Abb. 73 Mitt. XXIV 1899, 370 f. (361 ff.); neben Ritzung noch Aussparung zur Innenzeichnung, kein Rot, dafür etwas Weiß vorweggenommen; große füllende Beischriften. Zur Mythisierung typischer Gestalten und Szenen § 214.

Syntax der Gefäßverzierung. Überspinnung mit Tierstreifen oder Ornamenten s. o. Je breiter die Trennungsstreifen und Rahmenmuster, desto ruhiger und klarer wird die Wirkung. Gefäße von übersichtlicher Formeinheit zeigen z. B. nur einen bildlichen Hauptfries mit mehrfacher Umrahmung, reicher gegliederte eine solchen und einen deutlich untergeordneten Nebenstreifen, etwa auf der Schulter: *Rayet-Collignon* 63 Tf. 5; München I 11 Tf. 11, 343, vgl. Tf. 7, 235 f. (der Hals solcher Kannen wird nur selten bildlich verziert: *Orsi* 619). Endlich genügt auch ein einziges Friesband zwischen breiten Firniszonen als bildlicher Schmuck eines größeren Gefäßes, das sonst nur noch einfaches tektonisches Ornament wie Fußstrahlen und Schulterstäbe trägt (z. B. Louvre I Tf. 14, 437, vgl. Tf. 42, 570; früh: München I Tf. 11, 228). Dieser Weg führt schließlich zur Bildfeldvase, deren wirkungsvolle Beschränkung schon die geometrischen Stile kannten und die schwarzfigurigen des reifen Archaismus neu entwickelten — so auch der späte korinthische Stil (§§ 213, 221; Beispiele mit Tierbildern: Amer. Journ. arch. II 1898, 196 Tf. 6 f.; Louvre I Tf. 43, 592, Tf. 51, 646; *Orsi* 622; Kugelkanne im Polytechnikum in Zürich, wie Mon. d. Inst. II Tf. 38, 1).

Einfache Ware. Neben den bildlich oder ornamental reich bemalten und den schwarzbunten Gefäßen treten die ganz einfach und sparsam verzierten, die den schönen gelben Ton als solchen wirken lassen wollen, stark zurück. Sie waren bei guter Technik schwerlich billiger als die bunte Massenware, stellen also eher eine Geschmacksreaktion als eine Ersparnis dar. Am häufigsten sind kuglige Büchsen und sogenannte Kothone (vorwiegend Lampen) dieser Art, die einfachsten nur mit wenigen, tektonisch angeordneten Reifen aus roten und Firnislinien mit wechselständigen Punkten dazwischen; dazu kann noch ein gemaltes Stabmuster kommen. Auch andere Formen, z. B. Omphalosschalen, wurden bisweilen so verziert. Die Verzierung ist das Skelett der gewöhnlichen: es sind einfach Tierfriese und reichere Ornamente ganz oder teilweise (*Böhlau* Nekropolen Tf. 4, 2) fortgelassen. Späterhin haben sich auf den leeren Flächen neue Ornamente angesiedelt, Vegetabilisches, besonders Blüten- und Knospenfriese, die den chalkidischen und böotischen am nächsten stehen, und allerhand Geometrisches, das ja auch an den späten korinthischen Bildergefäßen auffällt. Auch durch rhythmische Streifengruppen von wechselnder Breite in Firnis und Rot wird der horror vacui befriedigt. Vereinzelt ist die Verzierung mit einem frei in den leeren Fries gesetzten Männerkopf, *Couve* Bull. hell. XXIII 1898, 286. Weitere Beispiele: *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 23, 588; *Orsi* 45 f. 137, vgl. Not. d. scavi 1895, 191, 95 (nicht alt); *Burrows* u. *Ure* Journ. Hell. Stud. XXXI 1911, 75; 90, 16; München I Tf. 12 von 335 ab; *Masner* a. O. 11 f.; *Perrot* IX 601 (von *Pottier* Cat. 467 irrig für alt gehalten); Mon. d. Lincei I 854 (Amphora), 868; Ausonia IV 217 („Hathor"). Nachleben bis tief ins 5. Jahrh., attischer Einfluß: *Weicker* D. Seelenvogel 143, 218; *Löschcke* Anz. VI 1891, 17, 2; Berlin 1664 ff.; *Hofmann* Griech. Vasen in Mannheim 13 Tf. 1, 2 links (Omphalosschälchen).

§ 115 Gefäßformen. Gegenüber der ungeheuren Menge kleiner Gefäße treten die großen zurück, doch sind wenigstens Kannen in sehr stattlicher Zahl erhalten. Unter den kleinen Gefäßen überwiegen die Salbgefäße bei weitem, dann folgen Näpfe und Büchsen. Kugelaryballen und Beutelalabastren sind oft ungenau geformt und verlieren dadurch den Reiz der reinen Umrisse, der die protokorinthische Gattung auszeichnet. Im folgenden ist Vollständigkeit nur für die Hauptformen erstrebt und von diesen werden im allgemeinen nur einzelne Beispiele, keine Variantenreihen gegeben. Kugel-
Abb. 69 f. aryballen mit und ohne Ringfuß (dann mit größerer Mündungsscheibe, extrem Louvre I Tf. 43, 612; schlanker, mit Fußstrahlen, *Collignon-Couve* Nr. 580, nach *Karo* korinthisch-böotisch), Beutel-
Abb. 66, 68 alabastren: München I Tf. 9; langgestrecktes Alabastron: Tf. 10, 324; bronzener Tragring: *Orsi* 188. Ringgefäße: Louvre I Tf. 14, 428 f., *Orsi* 638, 453. Lekythen von altkorinthischer Technik sind vereinzelt, z. B. Anz. VIII 1893, 83, 8 (protokorinthische Form); Berlin 1148 f., Formtafel V 119; 1059, *Arndt* Denkm. griech. u. röm. Skulptur Text zu Tf. 641, 4, 2, dem Beutelalabastron und der Schlauchkanne nahestehend; *Orsi* 373. Zu den Salbgefäßen gehört auch der Amphoriskos, Louvre I Tf. 41, 445, *Orsi* Not. d. scavi 1895, 139, und voll Salben waren sicher auch viele von den Büchsen, deren Form von der einfachen zylindrischen, konischen oder doppelkonisch geschweiften Schachtel und der Dreifußschale über kuglige Bildungen zu einer Art Amphora mit zwei oder drei plastischen Köpfen als Griffen wechselt; auch der Skyphos mit gewölbtem Deckel wird zur Büchse, wie im protokorinthischen Stil: *Rayet-Collignon* Tf. 5 unten, S. 63 seitlich, 68; München I Tf. 10, 325–330, Tf. 11, 343, Tf. 12, 334—336 (spät); *Orsi* 53, 137, 626 f., 630; *Collignon-Couve* 10 f.; *Walters* I Tf. 20 oben; *Perrot* IX 601, 607; *Pryce* Annual Brit. Sch. Ath. XXIII 41 f. Tf. 5, 4; Aus d. Berliner Museum, Berlin 1909, Tf. 11; München. arch. Stud. 270; rottonig: *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905 II 242, 2. Die feine kleine Pyxis Louvre I Tf. 15, 440 gehört dem Grenzgebiete des protokorinthischen und korinthischen Stiles an. Skyphoi: Mün-
Abb. 71 chen 10 f., 15 f. Schalen. Der Haupttypus ist die protokorinthische Randschale, meist jedoch bauchiger: München I Tf. 7, 210, Tf. 12, 208; randlos *Wilisch* Tf. 2, 20 (Berlin 1154); mit Omphalos *Orsi* 46; *Collignon-Couve* Tf. 23, 571; schüsselartig mit Bandhenkeln München I Tf. 11, 341; vgl. auch
Abb. 72 *Furtwängler-Thiersch* Heiligtum d. Aphaia Tf. 120, 95 f. Teller: Louvre I Tf. 14, 417; München I 31. Sogenannter Kothon, d. h. Lampe (wenigstens ursprünglich, vgl. *Pfuhl* Jahrb. 1912, 52 ff.): München Tf. 12, 339; *Perrot* 605, 313; eckig mit hohem Fuß, Metallform, in Bonn. Kannen. Protokorinthische Trichterkannen: Anz. XXVII 1912, 306; *Walters* I Tf. 19, 5; *Furtwängler-Thiersch* Aphaia Tf. 128, 27, vgl. 452, 198: Sonderform; kuglig: München I Tf. 12, 241 (Berlin 1127); protokorinthische bauchige Kanne: *Rayet-Collignon* Tf. 5 oben; mit engerem Hals und Ring darum Louvre I Tf. 14,

438; typische Oinochoë 437; München I Tf. 7, 234ff. (mit Schnabelmündung, rottonig, *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905 II 241f.). Kugelkanne mit Kleeblattmündung: Journ. hell. stud. XVIII 1898, 282. Typische Schlauchkannen mit Rotellenhenkeln: München I Tf. 8, 242—247; bei gleicher Mündung bauchig und flach: Tf. 11, 227f. (früh). Flasche (selten): *Scheurleer* Tf. 53, 566 mit Stöpsel; *Collignon-Couve* Tf. 25, 620; *Weicker* Ath. Mitt. XXX 1905 Tf. 8, BC; vgl. Berlin 1151. Amphoren, selten mit Ausnahme der bei den Salbgefäßen aufgeführten Miniaturform; Form der Oinochoen: *Collignon-Couve* 10, 2 (Bull. hell. XXI 1897, 462, 467); Comptes rendus Paris 1912, 342; Schlauchform: München I Tf. 8, 249. Hydria (selten): *Fölzer* D. Hydria 52, ähnlich den erstgenannten Amphoren (rottonig: 55 f. Tf. 5). Krater: *Orsi* 622; Louvre I Tf. 42, 565, 570; *Perrot* 627. Askos: Berlin 1150, *Wilisch* Tf. 2, 23; *Leroux* Vases de Madrid Nr. 31. Ring mit vier kleinen Skyphoi darauf: Brit. Mus. A 1343. Vexiergefäß, hockender Satyr mit kleinem Krater (6. Jahrh.): *Pottier* Bull. hell. XIX 1895 Tf. 19f. (*Perrot* IX 320), vgl. den Affen Anz. VII 1892, 27. Figürliche Salbgefäße sind in der protokorinthischen und korinthischen Keramik ebenso häufig wie in der ostgriechischen; solange eine zusammenfassende Bearbeitung fehlt, gibt nur die Technik sichere Unterscheidungsmerkmale. Es fällt auf, daß Kenner wie *Böhlau* und *Hackl* Gefäße, die man nach den Abbildungen der gleichen Werkstatt zuweisen würde, verschieden ansetzen, das eine in Korinth, das andere im Osten: Granate München I Tf. 12, 324b, *Böhlau* Nekropolen Tf. 2, 2, vgl. *Orsi* 59. Es finden sich alle möglichen Tiere und Protomen, auch von Menschen; unter letzteren fällt der behelmte Kopf auf, der auch in Bronze und Fayence, sogar mit ägyptischer Königskartusche 6. Jahrh. vorkommt; auch αἰδοῖα gibt es, *Orsi* 716 (kaum „infantile"), Bonn, beide korinthisch. Die Hauptliteratur gibt *Robinson* Amer. Journ. Arch. X 1906, 420ff., vgl. § 105; hervorzuheben bzw. zu ergänzen: *Furtwängler* Berlin Nr. 1310ff. (zahlreiche Stücke auch im Britischen Museum); *Studniczka* Ath. Mitt. XXIV 1899, 363 (Ostgriechisches); *Pottier* Rev. arch. XXXVII 1900, 192 Tf. 14, 2 (korinthisch), 1 (böotisch); *Paribeni* Mon. d. Lincei XIV 271ff., dazu *de Ridder* Bronzes de l'acropole 86; *Dragendorff* Thera II 221f.; *Herrmann* Anz. XIV 1899, 142, 18; *Orsi* 716ff., 547ff.; *Cultrera* Mon. d. Lincei XXIV Tf. 1; *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 101, vgl. *Scheurleer* Tf. 32, 372; Anz. XXIII 1908, 180. Vorbildlichkeit der chalkidischen Toreutik: *Furtwängler* Olympia, Die Ergebnisse IV 148 (mit Vergleich von späterem Korinthischem). — Ägyptische Gefäßformen (Alabaster, Fayence, Glas): *Böhlau* Nekropolen 144, vgl. *Furtwängler* Samml. Sabouroff zu Tf. 54; *Koldewey* Das wiedererstehende Babylon 74; *Petrie* Arts and crafts of the anc. Egyptians 120. Über die ostgriechischen und gräkophönikischen Fayencen und Glassachen, denen die von Naukratis erst nachfolgen (Rhodos, Milet, Kypros) handelt zusammenfassend *v. Bissing* D. Anteil d. ägypt. Kunst am Kunstleben d. Völker, Festrede Akad. München 1912, 59ff. Vgl. auch *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 64; *Kinch* Fouilles de Vroulia 67, 6. Beispiele: *Longpérier* Mus. Napoléon Tf. 49; *Perrot* III 676 Tf. 5—9; vgl. *Rayet-Collignon* 365ff. (378); *Orsi* Not. d. scavi 1895, 123; Ath. Mitt. XXVIII 1903, 238. Abb. 67

Der lakonische orientalisierende Stil

Die künstlerisch unbedeutende, aber technisch gute geometrische Keramik von Lakonien war ein fruchtbarer Boden für den neuen Stil. Die spärlichen Funde zeigen die typischen Grundzüge der Umbildung: Zurücktreten des Geometrischen, Eindringen der neuen Ornamente, teilweise Umrißzeichnung, die allmählich in einen schwarzfigurigen Tierfriesstil mit dekorativer Verwendung der menschlichen Gestalt übergeht; es folgt ein voll entwickelter Bilderstil, der im späteren Archaismus verfällt. In Resten, zuletzt bildlos, hat diese Keramik anscheinend bis ins 4. Jahrh. nachgelebt. Ihre entschiedene Eigenart bekundet sich in folgenden Zügen. Sie ist insofern sehr konservativ, als das einfache Alte neben dem Neuen zäh bewahrt wurde, und zwar nicht nur im Sinne der bekannten Hierarchie; einfach verzierte Gattungen blieben lange oder selbst dauernd vom Einfluß des entwickelten Stiles unberührt und an den besten Gefäßen gibt die Hierarchie einen besonders deutlichen Längsschnitt durch die Vergangenheit des Stils. Andrerseits ist die Selbständigkeit gegenüber den Nachbarstilen auffällig. Natürlich bestanden die alten Beziehungen zum protokorinthischen Stil weiter und sind die zum korinthischen ziemlich stark; aber diese beiden Stile stehen im ganzen doch den gleichzeitigen attischen Stilen näher als ihrem lakonischen Nachbarn. Das Trennende liegt vorwiegend in der weitgehenden Anlehnung des lakonischen Stiles an Metallvorbilder. Diese verrät sich nicht nur in den Formen und den häufigen Reliefansätzen oder in der Vorliebe für das längst allgemein verbreitete Stabmuster, sondern auch in der Zeichnung der feineren Ornamente: ihre Schärfe und knappe Zierlichkeit, die auch den Blüten- und Granatenfriesen ganz den vegetabilischen Charakter nimmt, hat an sich etwas Metallisches und wirkt nicht wie gemalt, sondern bald wie mit spitzen und scharfen Werkzeugen ziseliert, bald wie aus Draht aufgelötet. Der weißliche Überzug des Grundes verstärkt durch die Kontrastwirkung diesen Eindruck. All das, und selbst einzelne Ornamente, wie der schmalblättrige Zweig, findet sich ähnlich wieder bei dem Attiker Nikosthenes, § 116 Abb. 74—76 Abb. 77 f. Abb. 255—260

der zwar Maler der verschiedensten Richtungen beschäftigt hat, in seinen Formen, der Technik und vielfach auch in der Ornamentik jedoch ziemlich gleichmäßig ist. Da er anscheinend jonisiert, liegt es nahe, in der jonischen Toreutik das gemeinsame Vorbild für ihn wie für den lakonischen Stil zu suchen. Im einzelnen spielen natürlich noch andere östliche und helladische Einflüsse mit und wurde von den Töpfern vieles selbständig geformt und umgeformt. Zumal im Bilderstile verrät sich eine bodenständig derbe Kraft.

Die lakonische Keramik fügt sich damit dem Kulturbild ein, das man aus den Nachrichten über die spartanischen Dädaliden, die Athena Chalkioikos, Bathykles von Magnesia, Theodoros von Samos und die ostgriechischen und kretischen Dichter und Musiker für den Archaismus in Sparta erschließen mußte und durch die Ausgrabungen bestätigt sieht: die rauhen Helden der Lykurglegende haben den Kulturstrom von Osten ebenso begierig aufgenommen wie die Moskowiter den von Westen. Zu einer klassischen Kultur reichte es natürlich nicht; die unreife Frucht fiel ab. Es würde zu diesem Bilde passen, wenn sich der Eindruck bestätigen sollte, daß der orientalisierende Stil in der heimischen Keramik verhältnismäßig spät zu voller Entwicklung kam; recht aufgeblüht zu sein scheint er erst im 6. Jahrh. mit dem Bilderstile. Verknöcherte Reste hielten sich desto zäher, wie stets in provinziellen und peripherischen Kulturen, die über die bequemen Formeln des Archaismus nicht hinauskommen.

Es geht unter diesen Umständen nicht an, den reifen orientalisierenden Stil von den Bildern getrennt zu behandeln wie beim korinthischen Stile. Deshalb seien die obigen Bemerkungen zur Ornamentik nur durch ein Wort über die Tierfriese ergänzt: sie zeigen reine Reihung, die anfangs vorherrscht, dann zurückgeht, und Gruppenbildung gleichberechtigt nebeneinander; letztere neigt mehr zu augenfälliger Wappensymmetrie als die korinthische, mit welcher sie die zentralen Lotos-Palmettenornamente teilt; diese entwickeln
Abb. 77 sich bis zu prächtigen Rundfüllungen. Noch vor der vollen Entwicklung des Bilderstiles treten die weiterhin typischen liegenden Henkelpalmetten auf.

§ 117 Literatur. Beispiele. Die Vasen des entwickelten orientalisierenden und schwarzfigurigen lakonischen Stiles galten vor den englischen Ausgrabungen in Sparta für kyrenäisch; die Frage wird unten zusammenhängend behandelt (§§ 226, 230). Daß „kyrenäische" Gefäße in Sparta hergestellt wurden, wenn auch nur als Nachahmungen, geben selbst die entschiedensten Gegner der neuen Ortsbestimmung zu. Die Anfänge und der Verfall sind fast nur aus den spartanischen Funden bekannt; Gefäße der Blütezeit im 6. Jahrh. sind von Skythien bis Etrurien und Massilia verstreut. Die Einteilung von *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XIV 30ff., Journ. hell. stud. XXX 1910, 1ff. beruht auf den Fundumständen und auf technischen Merkmalen; der Stil ist nur in Einzelheiten herangezogen. Er bestätigt, daß die Einteilung in den Grundzügen richtig ist; im einzelnen erheben sich manche Bedenken und schwankt auch das Urteil des Herausgebers selbst (Annual XIII 126ff., XIV 30ff. [die Zusammenstellung 46f. ist im einzelnen nicht mehr gültig], XV 23ff., 150ff.; Journ. hell. stud. XXVIII 1908, 175ff., XXX 1910, 1ff.; die abschließende Veröffentlichung steht noch aus). Vgl. *Dugas* DA V 638f. Für die Anfänge sind die Funde so spärlich, daß nur ein dünner Faden zum geometrischen Stile zurückführt; aber die eigenartige Technik, der weißliche Überzug auf meist hellrotem Ton und anfangs auch der schwärzliche Firnis schließen jeden Zweifel am Zusammenhang aus (XIII 126. 130; XV 150; München I 32 Nr. 380: Glimmerton). Vom orientalisierenden Stil an findet sich regelmäßig unter dem Fuß eine Art Kreuz, bis um 500 von roten Ringen umgeben. Der Überzug läßt erst im „zweiten Stil" — *Droop* scheidet Subgeometrisches und 6 Stufen des lakonischen Stiles — ganz ausnahmsweise einzelne Streifen frei, in welchen unmittelbar auf den Tongrund gemalt wird; etwas mehr wird in der Blütezeit freigelassen (dritter Stil); im fünften Stile verschwindet der Überzug ganz; er ist zuletzt auch weniger dick und weiß (Ann. XV 157, Journ. XXX 2). Im ersten und zweiten Stile wird Rot öfters nicht auf Firnis, sondern unmittelbar auf den Überzug gesetzt; es ist im zweiten Stile besonders farbfrisch (Ann. XV 156, Journ. XXX 3f.). — Teilweises Nebeneinander der Droopschen Klassen: das Subgeometrische hält sich an großen Gefäßen neben dem ersten und zweiten Stil, nach *Droop* das ganze 7. Jahrh. (Ann. XV 150, vgl. Journ. XXX 5: erster Stil noch neben der Entwicklung des zweiten); einfach gefirnißte oder mit weißen und roten Streifen auf Firnis verzierte kleine Gefäße halten sich neben den vier ersten Stilen, also bis gegen 500 (Klasse A, Ann. XIII 128ff., vgl. die Miniaturnachbildungen 172; XIV 32). — Subgeometrisches (bereicherter Mäander):
Abb. 74 Ann. XIII 126 A (Abb. 74), C, reine Umrißzeichnung roher menschlicher Gestalten, plastische Maske.
Abb. 76 Ann. XV 150f. a, c, d, e, gereihte Tiere mit Köpfen in Umriß. Erster Stil: Ann. XIV 31f. (Abb. 76), XV 23 (a, b „Lakaina", vgl. XIV 31, 3); München I 32: Tupfenstreifen, bis zu einer Art flüchtiger Metopenbildung (schwerlich jonischer Einfluß wie *Buschor* will, Gr.Vm.² 63; die Form hält sich lange); Strahlen; die Formen zum Teil etwas plump. Zweiter Stil: Ann. XIV 33 a, b, e–g, vgl. XV 152;
Abb. 75, 77f. XIV 45 c, d (nicht e); XV 24ff.; 151b, f, g – 155 (Abb. 75); dagegen gehören 29 und Tf. 3f. (Abb. 77f.) nach *Droop* selbst eher zum dritten Stil; Journ. XXX 6f. Mancherlei Geometrisches, bis zu Schachbrett, Treppenmustern, Hakenkreuzen, echten Spiralen; Doppelstrahlen; letzteres beides vielleicht aus

dem protokorinthischen Stile; Stabmuster, Flechtband. Deutlich Vegetabilisches, Zweige, Blüten, Granatäpfel — das Leitmotiv des Stiles — weist *Droop* neuerdings erst den Anfängen seines dritten Stiles zu, d. h. dem Beginn des 6. Jahrh. (Henkelpalmette Journ. XXX 3 f.). Tiere, besonders Wasservögel, werden anfangs in Silhouette mit oder ohne Rot und etwas Aussparung gegeben, dann auch geritzt; beide Techniken gehen eine Weile neben- und durcheinander, „gegen 600" siegt die schwarzfigurige. Wasservögel und Fische (*Dugas* Rev. arch. XX 1912, 91 f. Nr. 111 f.) sind bisweilen gut beobachtet und geschmeidig gezeichnet; bei den Vierfüßlern wird man öfters an Protokorinthisches (Hasenjagd) und Korinthisches erinnert. Die anfangs herrschende Reihung stammt angesichts der subgeometrischen Beispiele wohl aus dem geometrischen Stile, doch können auch ostgriechische Vorbilder mitwirken; sie herrscht noch im zweiten Stil, tritt dann jedoch hinter der Gruppierung zurück. Vgl. Ann. XV 26, 28, 154, Journ. XXX 31. Nach Journ. 7 wäre auch der Aryballos bei *Böhlau* Nekropolen Tf. 4, 4 zweiten Stiles, trotz der sicher zu ergänzenden symmetrischen Gruppierung zweier Reiter um ein Blütenmotiv; *Droops* „Stile" sind eben vorwiegend technische Einteilungen. Köpfe: Ann. XV 25 f. Abb. 3 fff. Gorgoneion in Umrißzeichnung: Ann. XIV 33 b; in Relief: XV 25 d, vgl. e (XIII 131 c). Reliefansätze, schon im Subgeometrischen, sind im dritten Stil besonders häufig (XV 27, Tf. 3). — Formen: vgl. Ann. XV 157, dazu XIV 34 f., Journ. XXX 6 f., flacher Teller, Schale, Lakaina, Kugelaryballos; auf zwei Tellern ist die Weihinschrift an die Orthia weiß aufgemalt, vgl. *Karo* Anz. XXIV 1909, 115. — Singulär ist die in einer Art rotfiguriger Technik mit Deckrot bemalte Scherbe Ann. XV 155 c, mit umschriebenen Palmetten; vgl. die Gattung § 223 Ende. — Was *Droop* Ann. XV 29 f. Abb. 77 f. Tf. 3 f., Journ. XXX 8 teils zweifelnd als zweiten oder dritten Stil, teils als frühen dritten Stil bezeichnet, zeigt bereits den mehr oder minder vollentwickelten „kyrenäischen" Stil mit Bildern aus Leben und Mythos neben den Tierfriesen, vgl. § 231. — Die allgemeingeschichtlichen Bedingungen der lakonischen Kunstentwicklung bringt *Karo* a. O. auf eine allzu einfache und äußerliche Formel, weiter ausgeführt von *Dickins* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 17 ff.: der Militarismus der chilonischen Staatsordnung habe Mitte des 6. Jahrh. die Kulturblüte geknickt.

Der attische orientalisierende Stil

§ 118 Als die Triebkraft des Dipylonstiles erschöpft war, seine Straffheit sich löste und sein Reichtum verfiel, drangen auch in die attische Keramik allmählich östliche Elemente ein. Damit begann eine vielbewegte Übergangszeit, ein weit stärkeres Schwanken und Experimentieren als wir anderwärts beobachten. Die attischen Töpfer, die im geometrischen Stile so viel reifen Ernst gezeigt hatten, benahmen sich auf einmal wie die Kinder in der Weihnachtsstube vor einer Überfülle neuer Herrlichkeiten. Bei aller Naivität, mit der sie im sogenannten frühattischen Stile Altes und verschiedenartiges Neues im Wechsel von Fortschritten und Rückfällen durcheinanderwarfen, bei all dem Kindlichen, das entstand, Abb. 86 f. weil die alten festen Stilformen zerbrochen und neue noch nicht gefunden waren, zeigt sich doch die attische Begabung hier ebenso wie bei der Ausbildung des Dipylonstiles: der vielseitigen Empfänglichkeit entspricht die Fähigkeit, das Fremde zum Ausdrucksmittel der eigenen Art zu machen, es umzuschmelzen und in neue Formen zu gießen. Ein Zug ins Große und Monumentale, aber nicht von rein architektonischer Art, sondern verbunden mit Sinnenfrische und Ausdruckskraft, kennzeichnet auch die Frühwerke der Übergangszeit, die dem flüchtigen Blick im Ornamentalen wie im Bildlichen so kindlich und unbeholfen erscheinen — viel mehr als die großen Kykladenvasen, denen sie schwerlich zufällig in manchem ähneln.

Diese Richtung, die sich selbst an sehr kleinen Gefäßen noch ausspricht, zeigt sich mehr Abb. 83 oder minder deutlich während des ganzen Verlaufes der attischen Vasenmalerei, aber sie herrscht kaum je allein: auch das Zierliche und Feine, bisweilen gradezu Miniaturhafte, findet seine Vertreter — und zwar nicht erst von den sogenannten Kleinmeisterschalen des 6. Jahrh. an über Epiktet und Sotades zu Meidias und anderen Meistern der Spätzeit. Bereits im orientalisierenden Stile steht neben der Beschränkung auf wenige große Formen die Häufung einer Fülle von kleinen, wie sie besonders der Tierfriesstil mit seiner Vorliebe für weitgehende Streifenteilung bietet. Der attische Tierfriesstil zeigt dem korin- Abb. 90 thischen gegenüber entschiedene Eigenart und berührt sich mit Ostgriechischem. Dennoch dürfte er im ganzen durch das korinthische Vorbild angeregt sein, denn er ist durchaus schwarzfigurig und auch an den frühen Monumentalgefäßen nahmen die Tierfriese zuerst diese Technik an, die ja auch den Ostgriechen offenbar erst durch Korinth vermittelt worden ist. Im frühattischen Stile tritt weiterhin das Rankengeschlinge von protokorinthischem Typus auf und werden auch die Tiertypen und die Füllornamente den protokorinthischen immer ähnlicher: ein breiter Strom peloponnesischen Einflusses. Auch die Überschneidung zweier

Bildpläne findet im späteren korinthischen Stil besonders zahlreiche Analogien. Die schwarzfigurige Technik eroberte sich in der attischen Keramik durch ihre dekorative Wirkung und
Abb. 85, 88 f. technische Dauerhaftigkeit im Verlaufe des 7. Jahrh. auch die Szenenmalerei; nur in der anfänglichen Vorliebe für Rotfärbung des männlichen Gesichtes und dem vereinzelten Nachleben der Umrißzeichnung, meist an weiblichen Köpfen — zu beidem bietet wieder Korinth die Parallelen — klingt die naturalistischere, der großen Malerei nahestehende Malweise der älteren Zeit nach; dazu kommt die allen schwarzfigurigen Stilen gemeinsame, vielfach ganz vorherrschende Weißfärbung des weiblichen Fleisches. So sind in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. die großen Bildfelder der Nessosamphora in der gleichen, rein keramischen
Abb. 85, 89, 215 Technik gemalt wie die zahlreichen Friesbänder der Françoisvase. An beiden treten die dekorativen Tiere ganz zurück gegenüber der bildlichen Schilderei mit ihrer Mythenfülle: wie in der Technik, so verrät sich in der Lust am Fabulieren die Ausbildung des archaischen Stiles.

§ 119 Trotz des Neben- und Durcheinanderlaufens verschiedener Richtungen, trotz vorgreifender Versuche, die erst viel später endgültige Nachfolge fanden, läßt sich die Fülle der Übergangserscheinungen zwischen dem geometrischen und dem schwarzfigurigen Stil in Attika leicht in Gruppen ordnen, die im wesentlichen Entwicklungsstufen sind; nur darf man weder stilistisch noch zeitlich scharfe Grenzlinien ziehen. Am Ausgang des geometrischen Stiles ist zuerst die Verarmung und Lockerung des Alten auffälliger als das langsam eindringende Neue: S-Spiralen, phönikische „heilige Bäume" in ungeschickter Stilisierung, menschenfressende Wappenlöwen, geflügelte Fabelwesen, die noch ziemlich geometrisch wirken, doch bisweilen recht drollig ausstaffiert sind. Technisch ist die Ausdehnung der Umrißzeichnung am wichtigsten, denn hier riß der Faden nicht wieder ab, während die spätgeometrische Verwendung von Weiß für Einzelheiten zunächst nicht zur Regel wurde und die gelegentliche Ritzung eines Auges vollends vereinzelt blieb. Fast mehr als das alles springt die Verwendung geometrischer Füllornamente in neuer Stilisierung ins Auge, der gleiche Wechsel wie in anderen Stilen, ein neues Gefühl für das Verhältnis von Ornament und Grund, von Hell und Dunkel, besonders auffällig durch den Gegensatz zu dem daneben noch lange bewahrten Alten: ein malerisches Empfinden, das sich schon im späten geometrischen Stil ankündigt, trat an die Stelle des zeichnerischen.

So bereitete sich der siegreiche Einbruch des Neuen vor und bald bestimmte dieses, nicht mehr
Abb. 79, 84 das Geometrische, den Eindruck der Gefäßverzierung. Große Strahlen und Spiralhaken umgeben den Fuß, Bänder aus S-Spiralen, Schleifen oder sogenannten Schalenpalmetten, Bogenfriese mit kleinen Palmetten und die noch seltenen eckigen Lotosblüten treten auf und im Füllornamente zieht ein ganz neues, bisweilen fast überwucherndes vegetabilisches und animalisches Leben ein. Besonders die Stauden aus Spiralranken und Palmettenblüten, seltener die Blattrosetten, wirken in ihrer bald durch Raumzwang, bald durch Ungeschick oder Flüchtigkeit bedingten Unregelmäßigkeit bisweilen stark pflanzlich; Insekten und Vögel sitzen darauf und picken daran. So entstand eine Zufallsähnlichkeit mit Mykenischem, die sich bei wachsender Sicherheit der Stilisierung und Zeichnung bald verlor; vorbildlich ist durchaus die orientalische, besonders die phönikische Kunst. Wie wahllos man das Neue anfangs herumwarf, zeigt besonders die Verwendung eines so ausgesprochenen Streifenornamentes wie das Flechtband zur Füllung — stehend, hängend, ganz lose im Raum oder gar als Pflanze mit blattartigen Ansätzen und einer großen Heuschrecke darauf; dies letztere geht weit über alle orientalischen Analogien hinaus. Tier und Mensch sind anfangs noch ziemlich geometrisch, in Nebenstreifen sogar
Abb. 83 f. ganz unverändert, aber bald werden die mageren hundeschnauzigen Wappenlöwen wuchtiger, ihre Linien runden sich, das mächtige Haupt wird liebevoll in Umrißzeichnung ausgeführt, wird an kleinen Gefäßen fast größer als der Leib und bedeckt schließlich gar allein die halbe Gefäßwandung.
Abb. 84 Das schlanke Roß muß sich wie das Reh länger mit Aussparung des Auges begnügen, aber es wächst ihm wenigstens eine üppige Mähne. Der Menschenkopf dagegen orientalisiert sich ebenso erfolg-
Abb. 80 f. reich wie der Löwenkopf, bis in die wohlgerundete Nasenspitze; nur allmählich hellenisiert sich diese Kurvenfreudigkeit. Köpfe allein treten anfangs nur an kleinen Gefäßen auf, die überhaupt manches Besondere bieten. Reine Umrißzeichnung kennt diese ältere Gruppe nur bei Vögeln, doch gibt es schon Rinder und bekleidete Menschen, an welchen nur die dünnen Extremitäten noch in Silhouette gemalt sind. Noch immer ein Anachronismus ist die weitgehende, freilich spielend dekorative Ritzung an einem frühen Gefäß, an welchem auch einfache Silhouette und Umrißzeichnung vorkommen; ebenso vereinzelt ist ein weißes Pferd. An Bildern finden sich die alten Chöre, Kämpfer, Reiter, Wagen, ferner Kentauren mit Rehen sowie Flügeldämonen wappenartig um den heiligen Baum, ganz orientalisch. Neben sorgfältiger Bemalung kommt sehr flüchtige vor, auch an großgestaltigen Monumental-
Abb. 82 gefäßen. Das abgeklärteste Gefäß dieser Gruppe, der Burgonkrater, ist mit seinem großen Löwenwappen ein Prachtstück monumentaler Dekoration, rhythmisch wie tektonisch, in der Klärung der Gefäßform durch das Bild, gleich wohl gelungen; das ziemlich symmetrische Füllornament ist bereits ähnlich diskret wie meist im protokorinthischen Stile. Neben diesem halb eiförmigen Krater steht
Abb. 84 ein altertümlicher Typus mit hohem steifem Rand und ein bauchiges Becken mit Ausguß (Luterion).
Abb. 86 ff. Die Hauptform ist in dieser wie in den folgenden Stilstufen die hohe Amphora mit senkrechten Halshenkeln, vom Dipylontypus her zu immer eleganterem Linienzug entwickelt; von ähnlichem Typus ist eine einzelne frühe Hydria. Das genannte und ein jüngeres Becken hat man treffend mit dem archaischen und dem frühkanonischen Echinos des dorischen Kapitells verglichen. Unter den kleinen
Abb. 80, 83 Gefäßen überwiegt das Kännchen mit Kleeblattmündung, das ebenso wie der zugehörige Bechertypus

von Dipylonformen abgeleitet ist; frühen protokorinthischen Einfluß scheint ein kurzhalsiges Kännchen und eine Schachtelpyxis zu verraten.

§ 120 Das wichtigste Kennzeichen der zweiten Stilgruppe liegt darin, daß jetzt endgültig der Weg zur Ausbildung des schwarzfigurigen Stiles eingeschlagen wurde: man begann zunächst nur im Tierfries, dann auch in den Szenen, zur dekorativen Silhouette zurückzukehren, die Innenzeichnung zu ritzen und rote, vereinzelt auch weiße Deckfarben aufzulegen. Demgegenüber konnte sich die kaum begonnene Annäherung an die große Malerei, Umrißzeichnung mit oder ohne Verwendung weißlicher Mattfarbe für die Haut, roter und hellbrauner für Einzelheiten, Gewänder, Gegenstände nicht halten: rascher als der protokorinthische Stil hat der altattische in seinem gesunden Sinn für kräftige dekorative Wirkung auf die Reize tonreicher Polychromie verzichtet. Er tat damit den entscheidenden Schritt über die kykladischen Monumentalvasen hinaus, mit welchen ihn sonst mancherlei verband, von den Volutenornamenten und dem Pferdetypus mit der üppigen Zackenmähne bis zu den großen bunten Bildern als Ganzem (Wagenszenen). Die schwarzfigurige Technik ist das Gärungsmittel dieses Vorganges, und nicht minder gärt es in der Zeichnung und im Ornament. Besonders im Füllornamente, soweit es nicht zurücktritt wie beim Burgonkrater, herrscht bisweilen ein wahrer Atomwirbel von Altem und Neuem; so werden kleine Palmettenfächer nicht nur an gereihte Spiralhaken, sondern selbst an freie Hakenkreuze angeklebt — wie an jenes Flechtband mit der Heuschrecke. Daneben lebt nicht nur die alte dichte Zickzackfüllung, sondern selbst der Rautenstern des Dipylonstiles weiter. Im Bildlichen ist jetzt zwar die geometrische Dürre ziemlich überwunden, die kräftigen archaischen Typen, zum Teil bereits in mythologischen Bildern, stellen sich ein und besonders die Schwäne tragen ihr Haupt mit königlichem Anstand; aber es gibt auch Mißgestalten von unglaublicher Kindlichkeit, Menschen wie Kautschukpuppen, Löwen mit buchstäblichen Vollmondsgesichtern Abb. 86 f. u. a. m. Auch technisch versuchte man, ob es wirklich nicht ohne die einen zähen Firnis erfordernde Ritzung ging, mit weißen und ausnahmsweise auch mit ausgesparten Linien für die Innenzeichnung — unpraktische Aushilfen, an welchen die Jonier lange festgehalten haben. Endlich erscheint jetzt auch die erste Namensbeischrift, der wachsenden Erzählungslust entsprechend; die Reste aufgemalter Weihinschriften können noch älter sein.

Die dritte Stufe bringt den vollen Sieg des schwarzfigurigen Stiles, die Gärung ist vorüber, Technik, Ornamentik und bildliche Typik sind abgeklärt und gefestigt: der altattische Stil ist reif und stellt sich ebenbürtig und voller Eigenart neben die anderen Stile — soviel er auch den peloponnesischen, besonders dem protokorinthischen verdanken mag. Neben diesem „frühattischen" Stile mit seinen reichen Streifenmustern und zierlichen Füllornamenten, mit großen, vorwiegend mythologischen Bildern und kleineren Tierstreifen steht als selbständige Gattung der Tierfriesstil; er duldet außer den Fußstrahlen keine hervortretenden Streifenornamente, sondern reiht höchstens seine korinthischen Füllrosetten einmal in Streifen und setzt selbst auf die zentralen Palmetten-Lotoskreuze womöglich noch ein Tier. Seine massigen Rosetten, die im Füllornament die entschiedensten Vertreter der schwarzfigurigen Technik sind, drangen zuletzt auch in einzelne Tierstreifen und Rahmenleisten des Nachbarstiles ein, vermochten jedoch das Verschwinden der Füllornamente nicht aufzuhalten. Damit kam die Entwicklung vom geometrischen zum gewöhnlichen schwarzfigurigen Stile des 6. Jahrh. zum Abschluß; nur der Tierfriesstil lebte noch ziemlich lange nach. Gelegentlich durchdringt er sich mit den Ausläufern des Frühattischen.

Abb. 85, 88 f. Abb. 90 f. Abb. 93

Zur dritten Stufe des frühattischen Stiles ist im einzelnen Folgendes zu bemerken. Technisch ganz neu ist die warme Rotfärbung der Oberfläche des bisher hellgelbbraunen Tones; sie wurde freilich nicht gleich allgemein und noch später kommen ziemlich helltonige Gefäße vor (vgl. besonders die des Nikosthenes). Der Firnis neigt noch zur Fleckigkeit; man hat mit ihm offenbar experimentiert, um ihn zur Aufnahme der Ritzung und der Deckfarben geeignet zu machen. Daß ein Kurvenlineal verwendet worden sei, kann nicht als erwiesen gelten. Unter den Gefäßformen tritt eine zukunftsreiche neue auf, die „Bauchamphora", und zwar gleich in zwei Abwandlungen, deren eine wie ein Vorläufer der späteren Schlauchamphora („Pelike") aussieht. Die Ornamentik steht der entwickelten protokorinthischen sehr nah, auch in den Resten des Geometrischen; eigenartig ist ein Flächenmuster aus schräggestellten Mäandergliedern, eine Bereicherung der Wirkung des beliebten Treppenmusters. Die Hauptornamente sind das wechselständige Lotos-Palmettengeschlinge mit dreispitzigem Lotos und das bisweilen mehrfache Flechtband. Im Bildlichen lebt das geometrische Formgefühl nur noch an einzelnen Pferden nach, während andere, ausnahmsweise im Tierfries weidende, bereits den starken Rumpf und die zierlichen Beine, doch noch nicht die eleganten Linien des reifarchaischen Typus zeigen. Prachtstücke von Kraft und dekorativem Kurvenzuge sind ein paar große Löwen; einer hat sogar, ganz unauffällig, eine richtige Spirale mit Palmettenfüllung als Kinnbacken. Sonst sind noch wirkungsvoll gereihte Delphine und ein großer Hahn hervorzuheben. Das Bedeutendste sind jedoch die Scenen; hier ist alles einfach und groß gesehen, sicher und bestimmt geformt: der Organismus des Körpers ist klar erfaßt, feine Gelenke und deutliche Muskelzüge gliedern die kräftigen Formen, die Bewegung ist überzeugend, der Ausdruck stark und wahr — all das trotz der ornamentalen Gebundenheit der archaischen Formensprache. Die Gorgonen und Perseus sausen trotz des orientalischen Knieschemas ebenso überzeugend durch die Luft wie die Harpyen im natürlichen griechischen Laufschema dahinstürmen. Gleich gut ist der Ausdruck des flehenden, zusammenknickenden Nessos wie die prachtvoll ornamentale Stilisierung der Gorgonenfratzen. Die Keime zur großen attischen Idealkunst sind hier ebenso deutlich wie in den mit Recht verglichenen altattischen Skulpturen der ersten Hälfte des 6. Jahrh.; in der Nessosamphora zeigt sich das gleiche Dädalidenerbe wie im Gorgonengiebel von Korkyra. Weniger fein, aber von sehr ähnlicher Zeichnung und prachtvollem Ausdruck ist das eine Bildfeld einer großen Bauchamphora, ein Silen, der eine Maultierstute

Abb. 85, 88 f. Abb. 88 Abb. 85, 89

von hinten an der Leiste und an der umgewendeten Schnauze packt und vor Erregung mit dem einen Huf auszuschlagen scheint. Nahe Beziehung zur großen Kunst ist bei den monumentalen Gefäßen dieser Stilstufe trotz der keramischen schwarzfigurigen Technik ebenso deutlich wie bei den polychromen Bildern der zweiten Stufe. Die Einrahmung in geschlossenen Feldern schuf ähnliche Bedingungen wie beim Tafelbild und führte schließlich dazu, die Gefäße um diese Felder herum fast ganz mit Firnis zu überziehen; schon die Nessosamphora ist auf der Rückseite gefirnißt und einseitig sind auch ältere Monumentalgefäße, die wohl meist als Grabdenkmäler dienten, bildlich verziert. Demgegenüber ist jedoch die Sorglosigkeit nicht zu übersehen, mit welcher die Maler ihre Bildtypen anbrachten. Mag auch das Fehlen des Perseus im Gorgonenbilde der Nessosamphora erträglich sein, so befremdet es uns doch, an der Schüssel von Ägina Perseus und die Gorgonen sowie die Harpyen und die Boreaden auf je zwei getrennte Felder verteilt zu sehen; aber solchem dekorativen Zwang hat sich ja selbst die klassische Tempelplastik in den Metopenfeldern noch gefügt.

§ 121 Der attische Tierfriesstil ist, wie jeder andere, mittelbar von orientalischen bezw. ostgriechi-
Abb. 90 f. schen Vorbildern abhängig, nicht einfach aus der geometrischen Reihung und Gegenüberstellung von Tieren, zu welcher nur schwache Fäden zurückführen, organisch entwickelt. In der Vorliebe für fortlaufende und symmetrische Reihen gleicher Tiere und in vielen Einzelheiten berührt er sich enger mit der ostgriechischen als mit der korinthischen Keramik. Dennoch besteht weder Grund noch Recht, seinen Ursprung von ersterer abzuleiten; erst in seiner späteren Entwicklung kann er den Einfluß der jonischen Keramik erfahren haben; denn diese hat den schwarzfigurigen Stil verhältnismäßig spät übernommen und ausgebildet. Die von Anfang an wirksamen ostgriechischen Vorbilder waren also offenbar nicht keramisch, sondern toreutisch, textil oder was sonst immer. Keramisch war natürlich für Attika ebenso wie für Jonien der korinthische Tierfriesstil mit seiner überlegenen Technik vorbildlich. Die fast ausschließlich verwendete korinthische Füllrosette, die Gemeinsamkeit der Grundtypen, die Entartung zu einer der korinthischen durchaus parallelen Klexerei zeigen den Zusammenhang deutlich genug. So haben die Attiker auch hier wieder die verschiedenartigen Vorbilder nicht einfach nachgeahmt, sondern Eigenes geschaffen. Da Böotien und Eretria schon zur Zeit des Dipylonstiles unter attischem Einflusse standen, sind ähnliche Erscheinungen dort für abhängig, nicht für vorbildlich zu halten.

Im einzelnen ist, unter Voraussetzung der obigen allgemeinen Angaben, folgendes zu bemerken. Technisch zeigen sich noch die Ungleichmäßigkeiten eines Übergangstiles, ganz abgesehen davon, daß offenbar sehr verschiedene Werkstätten ἐν ἄστει und κατ' ἀγρούς den Stil gepflegt haben. Der Ton ist bald heller, bald röter, der Firnis öfters schmierig und fleckig; die rote Deckfarbe kann auch fehlen, die weiße tritt erst spät auf, wohl unter jonischem Einflusse, nicht im Anschluß an die ältere frühattische Verwendung; in größeren Flächen wird sie anfangs nur auf Tongrund, nicht auf Firnis gesetzt. Unter den Gefäßformen sind ebenso typisch korinthische (der Skyphos) wie jonische (der hochrandige Fußbecher). Die hochhalsige schlanke Amphora ist in ihrer extremen Ausbildung attisch, im Grundtypus, der in Korinth selten ist, gilt sie für jonisch, doch läßt sie sich durch frühattische Vermittlung auf den Dipylonstil zurückführen; es gibt auch Hydrien dieser Form neben einfacheren von verbreitetem Typus (geometrisch, jonisch, spätkorinthisch). Häufig sind Randschüsseln mit Bandhenkeln, Teller, Dreifußbüchsen bezw. „Kothone", seltener eiförmige Amphoren euböisch-kykladischen Typs und Ausgußbecken. Der Ornamentschatz ist beschränkt, da die Tierstreifen meist nur durch einfache Linien getrennt werden (eine dem geometrischen Stil gegenüber schwache Querteilung, die auch an der Nessosamphora und weiterhin im schwarzfigurigen Stile noch auffällt): Fußstrahlen, auch doppelt, an einer schlanken Hydria in zwei Streifen übereinander; kleine Schulterstäbe; Bänder wechselständiger Punkte (wohl korinthisch); eckiger laufender Hund und linearer Mäander (Randmuster); Rosettenreihen. Wie Gürtelschlösser der Streifen wirken prächtige, bisweilen seitlich erweiterte Palmetten-Lotoskreuze mit dreispitzigem Lotos. Die Füllrosetten sind bei sorgfältiger Zeichnung viel spärlicher als im korinthischen Stil; in einzelnen Werkstätten kommen auch Kreise mit Mittelpunkt und Punktrosetten vor, bei einer verwandten Gattung kleiner Gefäße mit summarisch geklexten Schwänen Strichgruppen. An den Tieren und Fabelwesen, die im wesentlichen den häufigsten korinthischen entsprechen — doch fehlen grade unter den Fabelwesen wichtige Typen, wie der Greif und der Greifenvogel, der überhaupt nicht attisch ist — fällt manches Unkorinthische, vorwiegend Jonische auf: Zackenmähnen und Ohrlocken der Löwen (ersteres ursprünglich syrisch und erst im späten korinthischen Stile mit Einschränkungen angenommen), Zackenhaar der Sphingen und Sirenen — all das vorherrschend, aber nicht ausschließlich üblich —, starke Schweifung der Flügel, gravierte Flecke bei Panthern, weiße Tupfen bei Damwild (vereinzelt), weißer Bauchstreif; Reihen weidender Gänse mit schön geschwungenem Halse mögen geometrisches Erbe sein. Vereinzelt und wohl spät ist ein Pferdekopf im Rundbild (vgl. die Amphoren § 246). Menschen sind wie im korinthischen Stile nur spärlich unter die Tiere gemengt, am wenigsten an guten Gefäßen; es sind
Abb. 91 rein dekorative Typen. Die schlechte Ware ist sehr typenarm; Sirenen und Sphingen herrschen vor; einmal sind nur Sirenenpaare verwendet. Entstanden ist der Tierfriesstil schwerlich vor der Mitte des 7. Jahrh.; nachgelebt hat er in reiner Form mindestens bis gegen Mitte des 6. Jahrh., vielleicht noch länger. Noch im Grabhügel der Marathonkämpfer ist der altmodische Stil vertreten, und daneben ein letzter Ausläufer seines alten Genossen, des frühattischen Stiles (vgl. §§ 26, 28).

Neben dem eigentlichen Tierfriesstile steht eine Sondergattung, deren Spannweite zu groß
Abb. 92 ist, um sie ihm als Abart unterzuordnen. Ihr Prachtstück zeigt großgestaltige Szenen ohne Füllornament und steht in engen Beziehungen zur anschließenden Blüte des strengen schwarzfigurigen Stiles. Wir verweisen daher hier nur auf die zahlreichen Tierfriese, die sich den Hauptbildern noch mehr unterordnen als in der großen Gattung der „tyrrhenischen" Amphoren (§§ 248 ff.). An den kleinen

Gefäßen, unter welchen Amphorisken des korinthischen Typus und eichelförmige Lekythen auffallen, herrschen die Tiere ganz oder fast ganz und auch große Amphoren zeigen als Hauptschmuck Tierwappen von frühattischer Monumentalität, zum Teil in Bildfeldern. Diese Durchdringung mit dem Frühattischen zeigt sich auch in Einzelheiten, wie den am Bildrand hängenden Palmetten, und besonders greifbar an einer Gruppe schlauchförmiger Kannen des späten korinthischen Typus mit seitlichem Bildfelde, das ein einzelnes Tier enthält. Eine dieser Kannen zeigt frühattisches Füllornament, die anderen nur Füllrosetten verschiedener Form und je ein größeres Ornament vor dem Tiere. Abb. 93

Was die Einheit der Gattung betrifft, so ist die Übereinstimmung der Zeichnung gerade in den Besonderheiten, z. B. an Maul und Stirn der Löwen, so groß, daß man sich Gefäße aller Typen aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen denken möchte. Vieles teilt die Gattung mit anderen Tierfriesvasen und aus der attischen Keramik wäre sie auch dann nicht zu lösen, wenn sie aus der euböischen oder böotischen Nachbarschaft stammen sollte; für diese Annahme liegt jedoch kein zureichender Grund vor und eine der charakteristischen Schlauchkannen ist überdies in Attika gefunden worden.

Literatur zum frühattischen Stil (mit Ausschluß der schwarzfigurigen Darstellungen auch Phalerongattung genannt). Grundlegend *Böhlau* Jahrb. II 1887, 33 ff., dessen ausgezeichnete Analyse und Einordnung nur darunter leidet, daß er aus Ähnlichkeit mit Mykenischem ohne weiteres auf Zusammenhänge schließt; zur Erklärung genügt jedoch vollkommen die Annahme einer gewissen Selbständigkeit in der Verarbeitung orientalischer Vorbilder (ein gutes, freilich schwerlich phönikisches, sondern älter ägyptisches Beispiel *Perrot* III 813, *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 102, 2, dazu *Rumpf* Die Wandmalereien in Veji, Diss. Leipzig 1917, 35; hettitische Zylinder mit Schleifenmuster, Spiralen und Flechtband, dies als Füllung, *Furtwängler* Gemmen III 7, 4, Tf. 1, 4; vgl. i. A. § 93). Seine Methode wird ausdrücklich gebilligt von *Poulsen* Dipylongräber u. Dipylonvasen 56 (der jetzt ganz anders denkt: D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 77) und auf die Spitze getrieben von *Richter* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 370 ff., in einem sonst verdienstlichen Aufsatz mit Liste der meisten größeren Gefäße (irrig einbezogen: Ath. Mitt. XXII 1897 Tf. 8, vgl. § 105). Zu den jüngeren Gefäßen: *Böhlau* Aus jon. und ital. Nekropolen 107 ff., vgl. 88; gegen seinen hohen Ansatz der Nessosamphora *Pernice* Berl. phil. Woch. XIX 1899, 595; *Winter* Jahrb. XV 1900, 82, dessen treffenden Vergleich mit der altattischen Plastik *v. Lücken* weiterführt, Ath. Mitt. XLIV 1919, 72 ff. Gegen *Böhlaus* Annahme äolisch-euböischen Einflusses, die *Nilsson* weiterführt, Jahrb. XVIII 1903, 140 ff., vgl. § 111; dagegen stellt *Böhlau* mit Recht den großen Einfluß des protokorinthischen Stiles fest; vgl. auch *Pallat* Ath. Mitt. XXII 1897, 314, 316, 1; *Lorimer* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 352, 100; *Nilsson* stellt die Dinge offenbar auf den Kopf, wenn er in den eretrischen Schmierereien Vorbilder des frühattischen Stiles findet; in diesem ist so Geringwertiges ganz selten. Eher darf man Einfluß der Kykladenkeramik annehmen, vgl. *Hopkinson* Journ. hell. stud. XXII 1902, 67 f. 1; *Studniczka* Jahrb. XVIII 1903, 20. Eingehendere Ergänzungen: *Pernice* Ath. Mitt. XVII 1892, 205 ff.; XX 1895, 116 ff.; vgl. *Pallat* XXII 266 f., 331 f., *Noack* XXXII 1907, 561 f. *Couve* Bull. hell. XVII 1893, 25 ff.; XXII 1898, 282 ff; 'Εφ. 1897, 67 ff.; *Cecil Smith* Journ. hell. stud. XXII 1902, 29 ff.; *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 78 ff.; *Graef* Vasen v. d. Akropolis I 34 ff.; *Buschor*[2] 63 ff. Die Zusammenstellung von *Prinz* Funde aus Naukratis 76 f. mengt verschiedene Stilstufen und Stücke von fraglicher Zugehörigkeit (besonders I Tf. 6, 1 f.), dagegen stellt er mit Recht geringe Verbreitung der frühattischen Ware fest (mit Unrecht jedoch auch für die Dipylonware, § 64; angeblich frühattische Scherbe vom Rand eines großen Gefäßes aus Massilia: *Vasseur* L'origine de Marseille Tf. 10, 13). Die allgemeinen Ausführungen von *Cultrera* Ausonia VIII 132 ff. sind wenig glücklich. — Einzelbemerkungen enthalten auch die Texte zu denjenigen unter den im folgenden aufgezählten Beispielen, die nicht in den genannten Arbeiten veröffentlicht sind. § 122

Beispiele (frühattischer Stil). Manches im folgenden Angeführte auch bei *Perrot* X 58—68, 71—92, zum Teil in schlechter Umzeichnung; Einzelnes bei *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 112, 8, 13 ff.; 116, 6 ff.; *Buschor* a. O. Auflösung des geometrischen Stiles: § 62; Arch. Zeitg. XLIII 1885, Tf. 8 (Löwen, vgl. *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 109); Ath. Mitt. XVII 1892, 216, 226 f., vgl. 298, 6: geritztes Auge im Dipylonstil, Tf. 10. *Kuruniotis* 'Εφ. 1911, 251, 18 f.; Ath. Mitt. XX 1895 Tf. 3, 1 (neu stilisiertes geometrisches Füllornament, vgl. § 99, protokorinthischer Stil); 'Εφ. 1898 Tf. 3, 1; 1912, 5, 33 f. (vgl. *Johansen* Sikyoniske Vaser 50, 5). Letzteres Gefäß leitet über zur ersten Stilstufe. Jahrb. II Tf. 3—5 (Abb. 79; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 20, 464, 468); XXII 79 f. 99 Tf. 1 (Abb. 84); 'Εφ. 1911, 249 f. 11 ff.; 1917, 209 (*Staïs;* Pinax mit Schiffsdarstellung); Bull. hell. XVII Tf. 2 f. (*Collignon-Couve* a. O. 469; Rind in Umriß, Eber, Dämonen um den „Baum"); *Graef* Vasen v. d. Akropolis 35—37 (Heuschrecke, etwas Ritzung) Tf. 11 f. 345 (dazu 'Εφ. 1898 Tf. 3, 2, vgl. *Johansen* 50, 4, § 61), Tf. 13, 364 (weißes Pferd). Deltion I 1915 Beiblatt 37 f. Nr. 61, 8; II 1916, 29 f.; *Walters* I 296 (Abb. 82). Kleine Gefäße, ganz vorwiegend der ersten Stufe angehörig: Jahrb. II 45—57 (*Collignon-Couve* Tf. 17, 407, 424); 46 Menschenköpfe (Abb. 80 f.), Lotos; 52 (Abb. 83), 56 Löwen; 54, 16 hält *Couve* Bull. hell XXII 292 ohne zwingenden Grund für böotisch; 54, 17 noch geometrisch. Jahrb. XXII 100 (Sphinx mit fünf Beinen); vgl. XIV 114, 23; *Walters* Tf. 17, 2, 4, 5; *Gardner* Vases in the Ashmol. Mus. 2, 4; Deltion II 39, 41 ff.; *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XII 89 (die Lekythos nach protokorinthischem Vorbild). — Zweite Stufe. Ath. Mitt. XXXII 561 f. Tf. 25, 2; XX Tf. 3, 2; Anz. XXV 57, 9; Jahrb. XIV 110 f. 16 f; 125, 28. Hauptstücke: Journ. hell. stud. XXII Tf. 2—4 (Polychromie; schwarze Hand, weiße Flügelzeichnung, schwarzfigurige Tiere; Atomwirbel im Füllornament); XXXII 372 f., 377 Tf. 10—12 (Abb. 86 f.; besonders naiv; vereinzelte Aussparung statt Ritzung, 381, 57); *Graef* Tf. 13, 368b, 369 (hellbraune Mattfarbe für Einzelnes); 357a, 370 (weiße Linien); Tf. 14, 367a; 11, 309; 13, 368a, 380 (Inschriften, vgl. § 34); *Benndorf* Griech. und Abb. 79 Abb. 84 Abb. 82 Abb. 80 f., 83 Abb. 86 f.

sizil. Vasenbilder Tf. 54, 1 (Beischrift, vgl. Tf. 30, 6, dazu *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XV 1895, 203); *Stais* Ath. Mitt. XV Tf. 10. — Dritte Stufe. *Furtwängler* Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 9 f. (Luterion, vgl. *Wolters* Jahrb. XIV 1899, 129, 25; 132; zu den beiden erhaltenen Bildfeldern darf man zuversichtlich die Gegenstücke ergänzen; das Fleisch der Athena tongrundig; das Auge da, wo es auf Firnis geritzt ist, bereits in der Schematisierung des gewöhnlichen schwarzfigurigen Männerauges:
Abb. 85, 88 f Doppelkreis mit Ansätzen); 'Εφ. 1886 Tf. 8, 1 *(Studniczka)*; 1897 Tf. 5 f. (Abb. 88); Ant. Denkm. I 46 Tf. 57 (Abb. 85, 89; Rotfärbung des Tones, zunächst noch nicht regelmäßig: *Couve* 'Εφ 1897, 80; Rosetten aus dem Tierfriesstil; an Verwendung eines Kurvenlineals glaube ich nach Augenschein nicht, vgl. auch Gr. Vm. I 147; der Firnis ist hier wie bei den vorigen Gefäßen teilweise fleckig). Silen und Maultier (im anderen Bildfelde zwei Hopliten gegeneinander; kranzartige Füllrosetten): Teilskizze bei *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 73. *Benndorf* Griech. u. siz. Vasenb. Tf. 54, 2 (Befreiung des gepfählten Prometheus); Bull. hell. XXII 283, 285 („Pelike" und „Bauchamphora", vgl. *Couve* 'Εφ. 1897, 72; jonisch ungeschweifte Flügel; massige Rosetten); *Petrie* Naukratis II Tf. 9, 5, vgl. § 123; *Graef* 40 f. 390 f. Tf. 14; *Pernice* Jahrb. XIV 62, 1. Da diese jüngste Stufe des frühattischen Stiles offenbar schon ins 6. Jahrh. hinabreicht, werden die anschließenden Gefäße ohne Füllornament, auch die Bildfeldamphoren mit Köpfen von Pferden und Menschen, im nächsten Abschnitt behandelt. Bäuerliches Nachleben, Hakentopf im Grabhügel von Marathon: *Perrot* VIII 87, 53, vgl. §§ 26, 28.

§ 123 Literatur und Beispiele des Tierfriesstiles („Vurvastil", nach dem ersten Fundort). Grundlegend sind die Funde von *Stais* in Nordattika, Ath. Mitt. XV 1890, 325 f. Tf. 11 (*Perrot* X 69)
Abb. 90 12, 1; XVIII 1893 Tf. 2 f. (Abb. 90); vgl. die Pinakes von Sunion 'Εφ. 1917, 209 rechts (der obere, wie die meisten, zu schwach gebrannt). Ausführliche Behandlung mit Scheidung örtlicher Gruppen:
Abb. 91 *Nilsson* Jahrb. XVIII 1903, 124 ff. Tf. 9, dazu *Fölzer* D. Hydria 39, 50 f., 53 f., 78 Tf. 4, 49 f. (Abb. 91), Tf. 7, 117; *Graef* Vasen v. d. Akropolis I 51 ff. Nr. 472—568 bezw. 583, Tf. 17—21, 23, 25; *Walters* Journ. hell. stud. XXXI 1911, 1 ff. Vergleichende Behandlung formaler Einzelheiten: *Thiersch* Tyrrh. Amphoren 84, 89, 96 f., 102, 146 (seine Meinung über die wechselnde Verwendung von Deckrot dürfte *Nilsson* 135 berichtigen, der spätgeometrische Gebrauch von Weiß berührt jedoch *Thierschs* Feststellungen nicht, vgl. *Graef* 51). Zusammenfassend *Buschor* 67 ff., entschieden gegen *Böhlaus*, auch von *Nilsson* vertretene Ansicht, Nekropolen 115 ff., daß der Stil über Euböa aus der Aeolis gekommen sei, woher der ganze schwarzfigurige Stil stammen soll (vgl. dagegen § 111). Den korinthischen Einfluß betont gegen *Böhlau* (der ihn übrigens selbst nicht ganz ausschließt) auch *Pottier* Cat. II 562. Jonische Metallvorbilder nimmt an *Hopkinson* Journ. hell. stud. XXII 1902, 63 (im einzelnen zu weitgehend; die doppelte Schultergravierung z. B. ist eine von der Treibarbeit unabhängige Betonung der Form in Ton wie in Metall; euböisch, wie *Ducati* will, Mélanges d'arch. et d'hist. 1911, 55, brauchen die Metallarbeiten nicht zu sein). Die Verbreitung der attischen Tierfriesgefäße bis Rhodos und Etrurien übertrifft weit die der frühattischen Vasen; um so weniger braucht man mit *von Duhn* Strena Helbigiana 65 aus Funden in Böotien und Keos zu schließen, daß „für diese Familie Attika ein zu eng gefaßtes Zentrum war". Delische Funde: *Karo* Anz. XXVII 1912, 252. Beispiele der Sondergattung kleiner Gefäße mit geklexten Wasservögeln und Strichgruppen, *Graef* 61—63 Tf. 20, 578, Tf. 21, 574 f., Tf. 23, 571, sind anscheinend auch in Troja gefunden: *Dörpfeld* Troja und Ilion I 310 (*Hubert Schmidt*); zu *Graefs* Aufzählung kommt Deltion II 1916, 34, 24; 35, 29 rechts; Naukratis II Tf. 9, 8; Annual Brit. Sch. Ath. XIV Tf. 9 c; Not. d. scavi 1907, 743, 4 (Kännchen; ein weiteres in Heidelberg, wo sich auch eine ähnliche größere Schale, ohne Rot, aus Skythien befindet), ferner ein ganzer Satz aus Eretria in Athen, ein Napf aus Ägina in Bonn 578, vieles in London. — Einzelheiten. Beischriften fehlen natürlich, doch kommt eine aufgemalte Weihinschrift vor, *Graef* Tf. 19, 551. — „Kothon": *Pernice* Jahrb. XIV 1899, 65, 5. — Pferdekopf im Schalenrund: erwähnt Ath. Mitt. XV 1890, 326. — Zackenmähne syrisch: *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 118. — Die Scherben Jahrb. XVIII 1903, 133 Tf. 9, *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 431, stehen bereits den „tyrrhenischen" Amphoren nahe. — Die von *Nilsson* und *Fölzer* (die *Thiersch* 146 in Einzelnem berichtigen) behandelten Sondergattungen sind minderwertige Abarten, die zum Teil besondere jonische, korinthische und frühattische Elemente zeigen. — Weitere Abbildungen: Anz. VII 1892, 100; Bull. hell. XVII 1893, 435; *Conze* Melische Tongefäße Tf. 5, 4; Sammlung Vogell Tf. 1, 1, 7. Dagegen rechnet *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. 891 Tf. 10 mit Unrecht hierher: die Schale ist jonisch, vgl. § 145 Ende; dies gilt vielleicht auch für Anz. XIX 1904, 106, 11 (Olbia).

Sondergattung. *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1264 („euböischer Kreis"). Löwentypen: *Morin-Jean* Dessin des animaux 126, 160 f.; vgl. 162 Abb. 188; 201 Abb. 232. Louvre II Tf. 58,
Abb. 93 817 (Abb. 93), 819 (von *Weicker* Der Seelenvogel 116 seiner Tendenz gemäß für jonische Vorbilder der [im Ursprung älteren] attischen Tierfriesgefäße erklärt); vgl. *Wolters* Jahrb. XIV 1899, 108, 10,
Abb. 92 dazu 132: Luterion; Louvre II Tf. 60—62, 874 (Abb. 92; *Perrot* X 117 f. Tf. 2; zum Pferdetypus vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 66 f.). Kannen: Journ. hell. stud. XXIV 1904, 296 f. 505 (aus Laurion; nicht korinthisch!); Louvre I Tf. 16, 474; *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 36 (zu beiden *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 98); *Morin-Jean* 161; *Vasseur* L'origine de Marseille Tf. 10, 12; frühattisch: *Petrie* Naukratis II Tf. 9, 5 (*Prinz* Naukratis 75). Kleinere Gefäße: Rev. arch. XXXIV 1899, 7 f. Abb. 4 f. (*Perrot* X 39, 41, *Morin-Jean* 126); viele Berliner Neuerwerbungen, dazu *Furtwängler* 3983 (nicht chalkidisch); Bonn 395, 597, vgl. *Dragendorff* Thera II 189 („chalkidisch-böotisch"; menschenfressende Schlange auch in Berlin, vgl. München I 10, 221). Die Pferdemähne bei Löwen, wie *Morin-Jean* 126 und Bonn, auch sonst, delisch-melisch Arch. Zeit. XII 1854 Tf. 61, korinthisch Louvre I Tf. 48, 634, attisch Akropolis Tf. 30 (Schildzeichen). Von den Akropolisscherben vgl. z. B. *Graef* Tf. 19, 506 mit der Sirene, *Morin-Jean* 160. Wenn die Grenze zum Euböischen und Böotischen nicht immer leicht zu ziehen ist, so liegt das an der Ausstrahlung des Attischen dorthin.

Weiteres Nachleben des reinen Tierfriesstiles an Salbgefäßen, die den „tyrrhenischen" Amphoren nahe stehen: *Furtwängler* Sammlung Saburoff Tf. 52, 4; *Scheurleer* Catalogus verzam. oudheden Tf. 36, 374. Schalen: *Graef* Vasen von der Akropolis 151; *de Ridder* Bibl. nat. I Tf. 8; Mus. Gregoriano II Tf. 64 (Kleinmeistergattung).

Gleichzeitige einfache Ware. Anhangsweise ist auf eine noch ungelöste Frage hinzuweisen. In Funden des 7. und frühen 6. Jahrh. finden sich von Athen über Thera und Daphnae im Nildelta bis Großgriechenland und Etrurien große bauchige Amphoren mit ziemlich kleinem abgesetztem Hals mit Wulstlippe und senkrechten Henkeln. Der Hals zeigt meist einen Kreis mit Mittelpunkt oder ein paar konzentrische Kreise zwischen senkrechten flüchtigen Zickzacklinien, bisweilen zwei oder drei Kreisornamente, der Bauch ist ganz oder großenteils streifig gefirnißt, zum Teil mit nur halbgefülltem Pinsel oder Schwamm. An der Schulter ist oft ein schmaler Streifen freigelassen. Dazu kommt eine ganz gefirnißte Hydria. Der Ton ist gelbbraun bis rot, der Firnis nußbraun bis schwarzbraun. Mehrere solche Amphoren sind in Attika gefunden, der Dionysos auf der Françoisvase schleppt eine solche, die Hydria stammt aus dem Phaleron und eine weitere ist auf einem wahrscheinlich altattischen schwarzfigurigen Gefäße dargestellt. Daraus hat man auf attischen Ursprung der Gattung geschlossen; in den ausgeführten Amphoren könnte Öl, vor Solon auch Wein gewesen sein. Nun sind diese Amphoren aber schwer aus dem Zusammenhange mit anderen, sicher jonischen Amphoren zu lösen (§ 193) und werden in jonischen Amphorisken bis auf den ausgesparten Schulterstreifen nachgeahmt. Die Form findet sich im kleinen außerdem in den korinthischen und den ostgriechisch-phönikischen Glasamphorisken, ferner mit dem Halsornament in attisch-böotischen oder euböischen schwarzfigurigen Amphorisken; das Halsornament kommt auch an größeren jonischen, wahrscheinlich inseljonischen schwarzfigurigen Amphoren vor; es ist uns aus den geometrischen Stilen bekannt. Die streifige Bemalung endlich ist in der lydischen Keramik verbreitet. Unter diesen Umständen ist vorläufig keine sichere Ortsbestimmung möglich; am ehesten könnten genaue technische Vergleiche dazu führen. – *Kuruniotis* Ἐφ. 1911, 248; *Pellekidis* Deltion II 1916, 27f. 11f.; *Pottier* Vases du Louvre I Tf. 30 D 39, vgl. S. 36, D 33–39, dazu II Tf. 53 E 725 (*Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1261, § 127); *Furtwängler* ebda X1890, 918; D. Lit. Zeit. 1897, 1951; *Karo* Bull. paletnol. ital. 1904, 11f.; *Dragendorff* Thera II 189 (sein Vermittlungsvorschlag: „euböischer Kreis", löst nicht alle Schwierigkeiten); *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 206ff.; *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 210 Tf. 7; *Fölzer* Die Hydria 52f. Tf. 4, 53, übersehen von *Prinz* Naukratis 85f Lydien: *Chase* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914, 432ff., vgl. § 193, 2.

Der böotische orientalisierende Stil

Oben ist bereits ausgeführt worden, daß in Böotien nur der primitiv geometrische Stil bodenständig ist; alles andere ist Nachahmung von Nachbarstilen, und die Zähigkeit, mit welcher das Altheimische durch den ganzen Archaismus festgehalten wurde, kam auch dem Entlehnten zugute: daher die Musterkarte von Stilen und die beispiellose Stilmischerei im 6. Jahrh. In diesem Gemenge von Verschiedenartigem, von Längs- und Querschnitten der Keramik eines halben Jahrtausends, sind scharfe Abschnitte noch schwerer zu machen als in der organischen Entwicklung eines selbständigen Stiles. Man kann zwar eine Gattung vom Typus der frühen orientalisierenden Stile leicht herausschälen, auch wenn sie bis um 500, und zwar wesentlich im 6. Jahrh. geblüht hat — die Gattung der „Vogelschalen" —, den frühen schwarzfigurigen Stil muß man jedoch zerreißen, weil er anfangs unlöslich mit dem Tierfriesstil verbunden ist, weiterhin aber mit einem Nachbarstile, der das bildliche Erbe des Dipylonstiles bewahrt, in einen neuen langlebigen Ortsstil ausläuft. § 124 Abb. 95 f.

Dies vorausgesetzt, läßt sich der orientalisierende Stil in Böotien in folgende Unterarten einteilen. 1. Die oben besprochenen Nachahmungen des frühen orientalisierenden Stiles der euböisch-kykladischen Gattung (§ 66); sie gehen entwicklungsgeschichtlich nicht weit über die Auflösung des geometrischen Stiles hinaus, doch werden sie in gewissem Sinne durch eine Gattung mächtiger Reliefpithoi fortgesetzt. An diesen spielt das Geometrische keine Rolle mehr, ist die Ornamentik früh orientalisierend und stehen neben Tierfriesen bildliche Szenen von hocharchaischer Typik. — 2. Die Gattung der „Vogelschalen", die eigenartigste Erscheinungsform des orientalisierenden Stiles in Böotien, bodenständig durch die weitgehende Bewahrung des Altgeometrischen und niemals über die Stufe der frühen orientalisierenden Stile hinaus entwickelt. — 3. Nachahmungen des protokorinthischen und des korinthischen Stiles, und zwar rohe, zweifellos einheimische, einzelne mit Meistersignatur, sowie jene Fülle von „Filialerzeugnissen", deren Herstellung in Böotien wahrscheinlich, jedoch nicht unbestritten ist. — 4. Ein schwarzfiguriger Tierfriesstil, der teils korinthischen, teils attischen, im einzelnen wohl auch jonischen und, zuletzt, chalkidischen Vorbildern folgt; am eigenartigsten ist die korinthisierende Richtung des Gamedes, am Abb. 94

freiesten und vollsaftigsten das dem attisch-euböischen Kreise Verwandte; hier läßt sich Böotisches und Fremdes nicht immer sicher scheiden. Tierfriese und Szenen, zum Teil von einer gewissen urwüchsigen Eigenart, vermengen sich; da es sich um einen folgerichtigen schwarzfigurigen Stil des 6. Jahrh. handelt, wird unten darauf zurückgekommen (§§ 208 f.). — Zu diesen vier Hauptarten kommt noch manches Besondere und vieles Hybride — eine erstaunliche Fülle von Kombinationen und Permutationen.

Das kunstgeschichtlich Wichtige an der böotischen Keramik des 7. und 6. Jahrh. ist die Tatsache ihrer Rückständigkeit, Unselbständigkeit und Stilmengerei. Das Einzelne hat demgegenüber wenig allgemeines Interesse und wird daher hier nur angedeutet. Vgl. *Buschor* 68 f.

Abb. 95 f. Die Gattung der Vogelschalen trägt ihren Namen nicht nur wegen der eintönig wiederholten Darstellung fliegender Vögel, sondern auch wegen einer merkwürdigen Ähnlichkeit mit ägyptischen Schalen, deren Henkel aus Hals und angeschmiegtem Kopf sowie aus Schwanz und Flügelspitzen eines Vogels bestehen; letztere kehren an einzelnen böotischen Schalen wieder, während statt Kopf und Hals ein gewöhnlicher Henkel erscheint (Zusammenstellung von *Löschcke* in der Bonner Sammlung, vgl. *v. Bissing* Festrede Akad. München 1912, 10, 66). Daß hier Zufall vorliegt, ist angesichts der schon im frühen geometrischen Stil und auch sonst vielfach beliebten Vogelform von Gefäßen möglich, doch bei der allgemeinen Übereinstimmung der Schalenform nicht wahrscheinlich. Der Tatbestand ist bezeichnend für das Verhältnis derjenigen Gefäße der Gattung, die nicht rein geometrisch verziert sind (§ 65), zum Orient: das Neue an ihnen stammt durchaus dorther, wenn auch wohl vorwiegend durch Vermittlung andrer orientalisierender Stile; denn die wissenschaftlich beobachteten Fundumstände gestatten kaum, den Ursprung der Gattung weit ins 7. Jahrh. hinaufzurücken; sie führen nirgends über das 6. Jahrh. hinaus. Dadurch werden die Versuche, bestimmte Vorbilder in der Nachbarschaft zu finden, ziemlich aussichtslos: um 600 stand den Böotern längst eine orientalisierend-archaische Koine zur Verfügung. Vollends verfehlt ist der Versuch einer Anknüpfung an das Mykenische: es handelt sich auch hier wieder um Zufallsähnlichkeiten, hinter welchen höchstens hie und da der Orient als gemeinsame Quelle stehen mag. Das gleiche gilt für einen singulären Ausgußnapf aus Böotien in Bonn, der einen Polypen und Delphine in Silhouette mit Ritzung sowie Fülldreiecke zeigt: der Polyp ist so wenig mykenisch wie die korinthischen und attischen, §§ 106, 113. Die Schalen haben meist einen hohen Fuß, bisweilen einen kleinen Ringfuß oder gar keinen; die fliegenden Vögel sind so angeordnet, daß sie richtig erscheinen, wenn die Schale umgekehrt ist oder mit der Höhlung an der Wand hängt. Von anderen Gefäßformen sind Kantharoi und hochhalsige Kännchen hervorzuheben (aus dem argivisch-korinthischen Trichtertypus entwickelt). Eine größere Kanne mengt Elemente des geometrischen „Kreisstiles" bei. Technisch ist zu dem oben § 65 Bemerkten für den orientalisierenden Stil hinzuzufügen, daß violette, dann auch kräftig hellrote und gelbe Mattfarbe auf immer weißlicherem Überzuge verwendet wird: eine Annäherung an die Technik der Terrakotten, mit welchen sich auch die Ornamentik berührt (vgl. die argivische Miniaturware, *Frickenhaus* Tiryns 195). Weiß wird nur für Einzelheiten wie Punktrosetten mit roter Füllung auf Firnis verwendet. Die Vögel behalten im wesentlichen die Umrißzeichnung bei, doch kommt auch Silhouette mit Rot und ausgespartem Auge vor; wenn einmal ein Auge geritzt ist, so ist das eine Entlehnung aus Nachbarstilen, wie Tierfriese im Inneren oder gar Weinblätter in Silhouette mit Ritzung bei anderen Schalen: eine Stilmischung, die umgekehrt auch zur Übertragung von technischen und stilistischen Elementen der Schalen auf andere Gattungen geführt hat. Die Ornamentik ist durch das Vorwiegen der Felderteilung gegenüber der Streifung beeinflußt: die gleichen Palmettenranken, die einzelne Felder füllen, werden auch gereiht, wie sie in hohen Feldern zu „Bäumen" getürmt werden; doch findet sich auch die absetzende Wellenranke mit Zwickelfüllung; als solche genügen einzelne Palmettenkolben, die vielfach verwendet werden; so auch an Stelle von Stabmustern. Nimmt man noch altertümliche Lotosblüten und Schalenpalmetten hinzu, so sind die orientalisierenden Hauptformen erschöpft — abgesehen von einfachen Formen wie Strahlen, Spiralen, Doppelspiralen, Rosetten.

§ 125 Literatur. *Böhlau* Jahrb. III 1888, 325 ff. Tf. 12, grundlegend, doch in der geschichtlichen Bewertung ebenso wie die Ergänzungen von *Holleaux* Mon. Piot I 29 ff. und von *Wolters* 'Εφ. 1892, 238 ff. berichtigt durch die Fundbeobachtungen und Schlüsse von *Burrows* und *Ure* Annual Brit. Sch. Ath. XIV 226 ff., Tf. 8, 15; Journ. hell. stud. XXIX 1909, 308 ff., XXX 1910, 336 ff.; vgl. *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 174, 2 (D. griech. Malerei 14, 2). Die englischen Gelehrten suchen Älteres und Jüngeres zu scheiden und finden in Einzelheiten spätkorinthischen und chalkidischen Einfluß, Ann. XIV 314 ff.; Journ. XXX 337 ff.; am greifbarsten sind davon die bunten Rosetten und der Lotosstern, welcher sich jedoch nicht an einem Gefäße findet, sondern an einer geweihten Götterkrone, die zu den Terrakotten gehört (*Böhlau* 341, 24). Weitere Beispiele (die Abbildungen bei

Abb. 95 *Böhlau* 352 ff. gehören zu anderen Gattungen): Abb. 95 (Anz. XXXI 1916, 67, 26); Gaz. arch. XIII 1888 Tf. 26, 2 f.; Anz. VI 1891, 116, 9; X 1895, 33 (Kanne), 226; Bull. hell. XXI 1897, 445 f.

Abb. 96 (Trichterkanne), Journ. hell. stud. XXIV 1904, 294 (Abb. 96); Vasensamml. zu München I Tf. 15; *Perrot* X 30 Tf. 1 (33, 54; die Amphora 29 steht etwas ferner als die Kannen). Geritztes Auge: *Böhlau* 335, 32; Silhouette mit Rot: 335, 34; Weinblätter mit Ritzung: Anz. XXXI 1916, 167, 1 (Heidelberg; dort auch Vögel mit Würmern im Schnabel); Tierfries innen: Journ. XXIX 350; Übertragung der Schalentechnik auf fremde Gefäßtypen: z. B. Ann. XIV Tf. 11e, korinthische Kanne.

Die Reliefpithoi sind einseitig verzierte Monumentalgefäße, die wahrscheinlich alle als Grabmäler dienten — wie die bemalten attischen Amphoren, deren Grundform ähnlich ist. Sie sind sicher einheimisch, da Scherben gewöhnlicher Vorratsgefäße den gleichen Ton zeigen; die Fundorte Theben, Tanagra, Eretria widersprechen dem nicht; denn die frühe eretrische Keramik steht durchaus nicht

über der böotischen und die Beförderung von Tanagra nach Eretria war einfacher als zwischen Theben und Tanagra. Dennoch liegt es nahe, euböische Vorbilder anzunehmen, aber keine keramischen, sondern toreutische: Erzeugnisse der chalkidischen Erztechnik. Metallvorbilder verraten sich denn auch unverkennbar in der Formgebung der böotischen Pithoi. Stilistisch gehören sie in den großen euböisch-kykladischen Kreis, wo sich genaue Analogien für die Ornamentik wie für die Tiertypen finden. Am auffälligsten ist auf helladischem Boden das Auftreten des schlanken Damwildes im bunten Sommerkleide, das sich genau so auf einer „euböischen" Amphora, sonst aber nur noch auf jener Schüssel von Marathon findet (§§ 121, 127) — offenbar ein Jonismus, denn das Damwild war damals noch nicht in Europa heimisch; die farbenfrohen Jonier bevorzugten das gefleckte Fell. Ebendorther wird die einförmige Reihung stammen, in welcher auch Flügelpferde, wie auf „protomelischen" Vasen, und ungewöhnlicherweise Hähne erscheinen. Die Flachreliefs sind frei aufmodelliert, nur Einzelheiten sind gestempelt; die hocharchaische Formgebung zeigt in Einzelzügen syrische Einflüsse. Von den Darstellungen sind eine πότνια θηρῶν mit stützenden Dämonen und Wappenlöwen, eine Europa auf rennendem Stiere sowie die Enthauptung der kentaurenförmigen Gorgone (mit einem raumfüllenden Molch) am merkwürdigsten; an einem Friese von Kriegern und Rindern sind dekorative Reihung und erzählende Darstellung noch im Kampfe miteinander, während sie sich bei einer Prozession mit Kistophoren von selbst ausgleichen. Endlich kommen Frauenchöre und Reiterzüge vor. — Literatur. Umfassend *de Ridder* Bull. hell. XXII 1898, 439 ff., 497 ff. Tf. 4–6 bis (Ansatz um 600), dazu Mélanges *Perrot* 297 ff., Vases de la bibl. nat. II Tf. 34; darnach *Perrot* IX 165 ff. Vgl. *Elderkin* Problems of periclean buildings 15; Boston Bull. VII 1909, 12 f. *De Ridder* berichtigt *Wolters* Ἐφ. 1892, 213 ff. Tf. 8 f. in technischen Einzelheiten und bestreitet, daß die Naturgöttin gebärend gedacht sei; vgl. jedoch *Dümmler* Kleine Schriften III 365. Syrische Elemente: *Poulsen* D. Orient u. die frühgriech. Kunst 112, 133.

Nachahmungen des protokorinthischen und des korinthischen Stiles: §§ 105, 112; vgl. Anz. XXXI 1916, 169 f. 4; XXXII 1917, 18, 3. Eine freie Nachahmung der großen korinthischen Alabastren in singulärer Technik in Berlin: ein rot gezeichneter Löwe mit weißen Flächen und einzelnen Teilen an Vorder- und Hinterhand in Firnis mit Ritzung. Auch das Ringgefäß *Kuruniotis* Ἐφ. 1900, 105 schaltet frei mit dem korinthischen Lotosstern.

Der Tierfriesstil ist vermischt nicht nur mit schwarzfigurigen Szenen, sondern auch mit dem § 126
Stile der Vogelschalen und jenem Nachleben des bildlichen Dipylonstiles (ohne Ritzung, § 209). Überdies sind, wie beim attischen Tierfriesstil, sehr verschiedenartige Werkstätten beteiligt, denen mancherlei technisch und stilistisch Vereinzeltes entstammt, z. B. das Kästchen Jahrb. III 1888, 357 (*Perrot* X 43), der „Kothon" *Nicole* Vases d' Ath. Suppl. Tf. 4, 874. Korinthisierend *Couve* Bull. hell. XXI 1897, 448 (*Perrot* 51), vgl. die Kannen der Vogelschalengattung, 445 f. Ähnliche Kanne von noch ausgesprochenerer Metallform Abb. 94 (W. V. 1888 Tf. 1, 2, 5—7; *Perrot* 44), signiert von Gamedes, der nicht nur in den eckigen Gestalten mit weißen Punktlinien und vieler Ritzung Eigenart zeigt, sondern den Tierfries auch mit kleinen Mitteln zu einem landschaftlichen Sittenbildchen macht: Hirt und Herde auf der durch ein paar Gräser angedeuteten Weide; woher ihm der Einfall oder die Anregung kam, wissen wir nicht: mit dem Schlagwort „jonisch" wird mangels wirklicher Analogien nichts bewiesen; vgl. die protokorinthische Kanne Chigi, § 100. *Pollak* Röm. Mitt. XII 1897, 108 setzt Gamedes aus epigraphischen Gründen um 500 an, was nach den englischen Ausgrabungen als zu jung erscheint, vgl. Journ. hell. stud. XXIX 1909, 348 ff. Signiert ist nur noch der einfache Kugelaryballos W. V. Tf. 1, 5, besser *Walters* I Tf. 17, 6 (vgl. den des Menaidas, *Pottier* Gaz. arch. XIII 1888, 168 f., W. V. 1889 Tf. 1, 1), doch darf man den Kantharos mit den Kühen und Reitern, *Couve* 450 (*Perrot* 36), sicher zuweisen (die Palmettenranken sind nicht unkorinthisch, vgl. den Amphiaraoskrater, und brauchen erst recht nicht jonisch zu sein, da sie im Frühattischen und Protokorinthischen vorkommen). Verwandt sind der Pariser Kantharos, *Thiersch* „Tyrrhen." Amphoren 77, 20; 82, und der mit dem Troilosbilde, *Couve* 451, Anz. VI 1891, 116; weiter ab führt der Becher mit Triton und Delphinen sowie bärtigen „Sirenen", *Couve* 452 (*Perrot* 40), *Weicker* D. Seelenvogel 147: er gehört zu der verbreiteten Gattung des Dreifußes von Tanagra Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 3 f., mit Szenen, § 209 (Tierkampf: Löwe und Stier). Diese Gattung und im reinen Tierfriesstile der Dreifuß Journ. hell. stud. XXXI 1911, 83 leitet über zum attisch-euböischen Kreise, dem sich manches von sicher oder wahrscheinlich böotischer Arbeit anschließt: *Nicole* Tf. 6 (Gesichter der Sirenen schon weiß), Tf. 5: seltenes, erst in der Kaiserzeit häufiges orientalisches Schema des Panthers mit dem Stierkopfe; *Rayet* Etudes d'archéologie, Paris 1888, 296. Dreifuß metallischer Form: *Couve* Bull. hell. XXII 1898 Tf. 7 (*Perrot* 35), vgl. 298 (*Nilsson* Jahrb. XVIII 1903, 144); der Blütenfries ähnlich auf einer der beiden Omphalosschalen Anz. XIII 1898, 191, vielleicht bereits chalkidischer Einfluß. „Chalkidisch-böotisch" sind nach *Dragendorff* Thera II 189 ein paar Amphorisken, die § 123 einer attischen Gattung zugerechnet sind. — Böotisch sind nach *Zahn* die Scherben bei *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 443—445. — Endlich ist hier die Scheibenflasche des Phitadas zu nennen, *Pollak* Röm. Mitt. XII 1897, 105 f. (dessen Zeitansatz zu eng begrenzt ist); denn das schlangenumringelte Gorgoneion der einen Seite ist von jonisch-attischem Typus (vgl. den Schild des Herakles); die andere Seite ist rein geometrisch verziert, wie das gleichartige Ringgefäß des Mnasalkes, *Kuruniotis* Ἐφ. 1900, 102, *Nicole* Tf. 4, 841; ein anderes Stück von ihm scheint den Vogelschalen zu folgen, Anz. XV 1900, 219, 11; ein korinthisierendes Gefäß gleicher Form s. o. (Ἐφ. 105). — Böotisch ist wahrscheinlich auch das Kästchen zum Fünfstrichspiel, *Ussing* Danske Vid. Selsk. Skrifter 5. *Raecke* V 3 Tf. 1, vgl. *Blinkenberg* Ath. Mitt. XXIII 1898, 8: seitlich Vögel mit Füllkreisen. Wahrscheinlich Spielsteine sind zehn Scheibchen mit figürlichen Handgriffen (Köpfe von Mensch und Tier und ein Phallos mit Zubehör) aus Tanagra in Athen: orangeroter Ton, schwarzer Firnis, Ornament wie an den brettförmigen Terrakottafiguren, einmal Vogel und Häschen. — Figürliche Gefäße § 210.

Die orientalisierenden Stile Euböas und der jonischen Kykladen

§ 127 Die euböisch-kykladischen Stile scheiden sich in die drei oben kurz charakterisierten Hauptgruppen: den eretrischen Stil, die nahverwandten „euböischen" und „delischen" Gattungen und den ihnen allen weit überlegenen „delisch-melischen" Stil; dazu kommt die eigenartige Gattung der polychromen Teller (§ 95).

Der eretrische Stil allein ist sicher in Euböa festgelegt: wir überblicken die ganze Entwicklung vom geometrischen zum attisierenden schwarzfigurigen Stil an örtlichen Funden von ausgesprochen provinzieller Eigenart; die alte Amphorenform wird dauernd beibehalten. Zu einer gewissen Höhe gelangte die eretrische Keramik erst mitten im 6. Jahrh. unter chalkidischem und wachsendem attischem Einflusse; war sie im geometrischen Stil ärmlich, so ist sie im orientalisierenden unglaublich roh: ihre Schmierereien überbieten die ärgsten Entgleisungen des frühattischen Stils und sind im Gegensatze zu diesem völlig talentlos. Der eretrische Stil ist höchst wahrscheinlich vom attischen abhängig, doch mögen auch dessen Vorbilder, ostgriechische, kykladische und andere, gewirkt haben; eine eingehende Analyse könnte noch mancherlei Beziehungen aufweisen, doch lohnt sie kaum die Mühe.

Abb. 101 f.

Die Hauptverzierung von Hals und Bauch oder Schulter pflegt in mehr oder minder großen Gestalten zu bestehen, drei oder vier Frauen im Zug oder gruppiert, oder Tieren, meist zu zweit um eine Rosette, einmal auch um eine Schlange, wie öfters im korinthischen Stile, gruppiert, seltener einzeln groß: Schwäne, Löwen, Sphingen. Für die Rückseiten genügt das Schlingenmuster, soweit nicht am Halse die alten senkrechten Wellenlinien erscheinen; unter den Henkeln kommen, wie im „euböischen", „delischen" und „delisch-melischen" Stil, auch Augen statt der Schlingen oder andrer einfacher Formen vor — eine verbreitete ägyptische Lehnform. Am Fuße finden sich bisweilen große Spiralhaken; im Füllornamente sind Altes und Neues gemengt. Dreiecke kommen auch noch in Reihen vor, zum Teil als Strahlen gebildet; die Lücken füllen bisweilen kleine Vögel geometrischen Stiles. Technisch ist das Nebeneinander weitgehender Umrißzeichnung mit Rot und voller Silhouette mit Ritzung, mit oder ohne Rot, zu bemerken. Die Tonfarbe schwankt von hellem Ledergelb zu rötlichem Hellbraun. — Literatur. *Couve* Bull. hell. XXII 1898, 279 ff., der auf Grund von nur zwei Gefäßen im wesentlichen treffend urteilt (*Perrot* X 26; dazu *Collignon-Couve* Vases d'Athènes 13 Tf. 28, 665). Eine genaue Veröffentlichung der reichen Funde von *Kuruniotis* steht noch aus, denn die Beschreibung bei *Nicole* Vases d'Ath. Suppl. 163 ff. Tf. 7 genügt nicht (Nr. 882 muß es „Sphinx", nicht „sirène" heißen). Einen guten Überblick gibt *Dugas* Mélanges Holleaux 69 ff. Tf. 2 f. (Abb. 102). Vgl. *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 413 (berechtigter Zweifel an der Zugehörigkeit). Wenig glücklich ist die eingehende Behandlung von *Nilsson* Jahrb. XVIII 1903, 140 ff., trotz nützlicher Einzelbemerkungen; er läßt den frühattischen Stil vom eretrischen abhängen, im Anschluß an seine § 122 besprochene Ansicht über das Verhältnis der beiderseitigen Tierfriesstile. Den eretrischen kennen wir nicht rein, sondern nur in untergeordneter Rolle neben Bildern des entwickelten schwarzfigurigen Stiles, § 207; vielleicht war er nie so selbständig wie der attische, von dem er offenbar abhängt; vgl. *Buschor* 69.

Abb. 101
Abb. 102

„Euböischer" Stil. Oben ist ausgeführt, daß die orientalisierenden Elemente dieses Stiles den festen Rahmen des geometrischen Stils, in den sie eindrangen, keineswegs gesprengt haben (§§ 67 f.): es ist hier also nur von diesen einzelnen ornamentalen und bildlichen Formen zu reden. Die Vorliebe des Stiles für Felderteilung der vorn am reichsten verzierten Oberhälfte des Gefäßkörpers — wir besitzen viele Amphoren des eretrischen Typus und einen Krater — brachte es mit sich, daß dem Neuen fast nur Felder zur Verfügung standen; kaum daß einmal ein Flechtband einen Streifen füllt. Daher finden sich fast ausschließlich Einzelornamente und Einzeltiere — sogar dann, wenn einmal der ganze Raum zwischen den Henkeln als ungeteiltes Feld verwendet ist; selbst Reihung von zwei Vögeln ist eine Ausnahme, dagegen tritt eine Tierkampfgruppe mit Überschneidung und Verdrehung auf. Die Stilisierung ist durchaus früh orientalisierend. Dabei fällt Spärlichkeit und selbst völliges Fehlen des Füllornamentes auf.

Abb. 98—100

In der Ornamentik sind deutliche Blütenformen selten und die Blüten im Verhältnis zu den Ranken sehr klein; vielfach sind aus Palmettenkolben und allerhand Kurven Muster gebildet, bei denen man fragen kann, ob ein Blütenschema zugrunde liegt oder nicht. Dieser Geometrisierung in Kurven entspricht die Vermengung mit Altgeometrischem: z. B. Doppelvoluten mit karrierten Dreiecken oder Vierecken darin anstatt der Kolben der Schalenpalmette, oder Dreiecke, auf welchen Blüten wachsen. Letzteres entspricht den Erdhügeln orientalischer Pflanzendarstellungen und findet sich ähnlich auf Elfenbeingravierungen aus Ephesos; ebendort begegnet das ägyptisch-assyrische Klammermotiv einzelner „euböischer" Ornamente. Wir sehen deutlich, wie die Ostgriechen orientalisches Gut nach Westen weitergaben. Die Tierbildung zeigt bisweilen eine phantastisch unreale

Abb. 98

Kalligraphie des Kurvenzuges, vereinfacht stark und liebt dekorative Musterung ihrer meist überschlanken Gestalten, doch sind ein Löwe, ein Hund, ein Hirsch, eine Taube hie und da recht gut erfaßt. Einzelnes ist freilich zur Karikatur geworden, darunter das einzige Fabelwesen, eine Sirene, ein dicker Vogel mit wunderlicher „Schlange", ein windhundartiges Pferd. Statt ganzer Tiere finden sich auch Protomen, so von Löwen. Die Technik schwankt von reinem Umriß über solchen mit Tupfen und Strichen, die nur teilweise gegenständliche Bedeutung haben wie bei der Löwenmähne, zu mannigfacher Verbindung von Umrißzeichnung und Silhouette. Nur selten findet sich die sonst typische Form des Körpers in Silhouette, mit Aussparung einzelner Hauptlinien, und des Kopfes in Umrissen, so bei einem Hunde, der denen des „rhodisch-milesischen" Stiles sehr nahe steht. Vereinzelt sind bei einem Hirsch weiße Tupfen auf Firnis neben dunklen auf Tongrund an Bauchstreif, „Spiegel" und Beinen. Für die Tiere finden sich auf sicher und vermutlich kretischen Bronzeblechen weitgehende Analogien, in dem sonderbaren In-der-Luft-Stehen der Wappenlöwen, in der verrenkten Kampfgruppe, die an mykenische Gemmen und babylonische Siegel erinnert, und in Einzelheiten; besonders die eigentümliche Herausarbeitung der Schulter entspricht einer technischen Gewohnheit der Treibarbeit. Die Ähnlichkeit des Damhirsches, der Löwen und mancher Ornamente mit denen der böotischen Reliefpithoi, § 125, kommt hinzu, um die Abhängigkeit von Metallarbeiten zu bezeugen. — Literatur. Allgemeines §§ 67 f. *Dragendorff* Thera II 200—204 (201, 403: riesiges Flechtband; 202, 405: Sirene mit gut assyrischen Klauen; zum Klammerornament vgl. *Hogarth* Excavations at Ephesus Tf. 9, 20; *Poulsen* Jahrb. XXVI 1911, 240 f.; *Perrot* II 727 f.). *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 186 (9 Augen, vgl. *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 9, 184), Beilage 26, 3 (Abb. 99); 27—30, 1 (Abb. 100; *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 115, 3 f.); 31, 6 (Abb. 98); 32, 2 (zu den Tieren von 27, 3 und 28 vgl. die kretischen Bronzen Museo ital. II 838, Amer. Journ. Arch. V 1901, 148 und *Gerhard* Ant. Denkm. I Tf. 80, 1 aus Italien; zu Beilage 27, 4 die Hunde der rhodisch-milesischen Vasen, z. B. *Prinz* Funde aus Naukratis Tf. 2a (ebenso im „delischen" Stil, s. u.); zum Pflanzenornament von Beilage 27, 3 und 30, 1: Jahrb. II 1887 Tf. 3, frühattisch; Bull. hell. XXII 1898 Tf. 5, böotischer Reliefpithos; zu 31, 6: Ephesus Tf. 42, 3, *Poulsen* D. Orient 67 f.). *Wide* Jahrb. XII 1897 Tf. 7 (*Buschor*² 70; vgl. den böotischen Reliefpithos 'Εφ. 1892 Tf. 8). *Poulsen* und *Dugas* Bull. hell. XXXV 1911, 381.

Abb. 99 Abb. 100 Abb. 98 100

Die „Greifenkanne" aus Ägina, ein kugliges Gefäß mit hoher Mündung in Form eines Greifenkopfes ähnlich den verbreiteten Ansätzen großer Bronzekessel, steht dem euböischen Stile technisch und stilistisch sehr nah, ohne ihm doch ohne weiteres zugerechnet werden zu können; sie ist das Prachtstück der älteren Inselkeramik und verrät am deutlichsten das toreutische Vorbild. Der horror vacui ist bei ihr stärker als im „euböischen" und „delischen" Stile; das Füllornament ist zum Teil noch altgeometrisch — wie nach Art des „delischen" Stiles auf der Rückseite ein Mäanderband das Flechtband der Vorderseite ablöst. Die Zeichnung der Gruppe von Löwe und Hirsch und der beiden Pferde in den Seitenfeldern ist in ihrem ornamentalen Linienzug äußerst sicher. Grade in diesem wesentlichen Kennzeichen unterscheidet sich eine sonst nahverwandte Kleeblattkanne aus Cumae von der Greifenkanne; sie zeigt auch keinerlei altgeometrische Ornamente mehr.

§ 128 Abb. 97

Literatur. Mon. d. Inst. IX Tf. 5, 1; *Löschcke* Ath. Mitt. XXII 1897, 259 f., 262 (an den Abbildungen fehlt die Schraffierung des Mäanders). Die von *Löschcke* erwähnte Beziehung zum protokorinthischen Stil ist recht fern; die Verwandtschaft mit dem euböischen Stile betonen *Dragendorff* Thera II 207 und *Buschor* 70 f.; technische Ähnlichkeit: Augenschein. Cumaner Kanne: *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII Tf. 32, 1; 33 (*Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 117, 7). Zu den Pferdeprotomen vgl. den „delischen" Stil.

Der „delische" Stil hat sich ganz ähnlich wie der nahverwandte „euböische" aus seinem geometrischen Vorgänger entwickelt (§ 68); er zeigt mehr Entwicklung und Reichtum als der „euböische" Stil. Neben dessen Amphorenform besitzt er eine zweite, schlankere mit kleinem Ringfuß, ferner den Krater und ein singuläres Gerät. Im Firnisornamente verwendet er teilweise Rot und in einer besonderen Gattung großenteils mit Firnis überzogener Gefäße sind Streifen und einfache Ornamente wie Rosetten und Zickzack weiß und rot aufgesetzt — wahrscheinlich nach kretischen Vorbildern. Für die Hauptgattung ist die gleichmäßige Streifung des Unterteils bezeichnend. Das orientalisierende Ornament besteht vorwiegend aus großen und kleinen, zum Teil durch Aussparung hergestellten Flechtbändern, erstere wie im „euböischen" Stil, letztere wie an der Greifenkanne im Wechsel mit geometrischen Ornamenten, Stäben und vor allem zierlichen Friesen von Lotosblüten und Knospen oder kleinen Palmetten. Anderes, wie Spiralen und Rosetten, tritt daneben zurück. Das anfangs reichliche, doch einfache Füllornament verschwindet schließlich ganz. Unter den Henkeln finden sich häufiger als in den Nachbarstilen Augen. Bei Tieren, Fabelwesen und Menschen kommt zwar reine Umrißzeichnung mit und ohne Tüpfelung vor, doch setzt sich die früh versuchte „rhodisch-milesische" Typik erfolgreich durch: Silhouette mit ausgesparten

Linien und Umrißzeichnung des Kopfes. Auch die Zeichnung, die besonders anfangs noch viel Geometrisches hat, nähert sich der „rhodisch-milesischen" und der unter den Wagenpferden rennende Hund ist in der späteren jonischen Keramik typisch. Bei den Tieren werden zum Teil nach orientalischer, vom „rhodisch-milesischen" bis zum protokorinthischen Stile nachgeahmter Gewohnheit nur zwei Beine gezeichnet. Endlich ist die Häufigkeit von Pferdeköpfen und -protomen, die kretischen Metallarbeiten ähneln, in der schwarzbunten Gattung zu bemerken. Die großen Amphoren sind zum Teil durch Darstellung von Klagenden als Grabdenkmäler gekennzeichnet.

Literatur. Da *Stavropulos* die reichen Funde des Massengrabes von Rheneia nicht veröffentlicht hat, beruht die Darstellung auf *Dragendorff* Thera II 212 ff. (Teilbilder *Perrot* IX 467, 231; *Winter* a. O. 115, 2), und *Poulsen* und *Dugas* Bull. hell. XXXV 1911, 393 ff.; Mon. Piot XVI 25 ff. Tf. 3 (*Winter* 115, 5; *Perrot* IX 481; gegen die Vermutung von *Baur* Centaurs in art 83, daß hier ein Kentaur zu ergänzen sei, spricht die Armhaltung, die durchaus der Totenklage entspricht). Die delischen Funde berichtigen *Dragendorffs* vermutungsweise Bezeichnung als protomelisch; zum Löwen mit Schlangenkopf am Schwanz vgl. *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 107. *Buschor* 69 f.

§ 129 Der „delisch-melische Stil" stellt die höchste Blüte der Kykladenkeramik dar. Während der „euböische" Stil nicht über das erste Eindringen orientalisierender Elemente in sein geometrisches System hinausführt und auch der weiter entwickelte „delische" unseres Wissens auf halbem Wege zu einem neuen Stile stehen blieb, ist der „delisch-melische" von Anfang an modern im Sinne des 7. Jahrh.: das Geometrische spielt auch an den altertümlichsten Gefäßen nur noch eine untergeordnete Rolle; nur ein schwacher Faden scheint in einer Sondergattung, die man wohl mit Recht als „protomelisch" bezeichnet hat, zum rein geometrischen Stile zurückzuführen. Abwärts geht die Entwicklung bis an die Grenze des schwarzfigurigen Stiles, wahrscheinlich bis in den Anfang des 6. Jahrh., wo dann die letzten in ihrer Weise vollendeten Vertreter des Stils in der bunten Pracht ihrer großzügigen Dekoration fremdartig neben der knapperen Strenge erzählender Schilderei standen, der die Zukunft gehörte. Daß der „delisch-melische" Stil den Schritt zu einer schwarzfigurigen Gattung nach Art der frühattischen Nessosvase noch mitgemacht hätte, könnte man sich trotz des typischen hellen Überzuges zur Not denken; zum Stil der Françoisvase dagegen führt von ihm kein Weg.

Der zum Großen drängende Stil entfaltet sich am vollsten an den mächtigen weithalsigen Monumentalamphoren der euböisch-kykladischen Form, Grabmälern wie die attische Nessosamphora und ihre Vorgänger; kleinere Amphoren, Hydrien, Büchsen, Schalen boten ihm zu wenig Raum; günstiger waren große Teller. All diese Gefäße sind, soweit sie nicht einseitig verziert sind wie die zum Aufhängen an der Wand bestimmten Schalen und Teller, ganz mit Ornamenten und Gestalten bedeckt; unter den Henkeln finden sich, wie in den Nachbarstilen, Augen. Das eigenste Kennzeichen des Stiles sind seine großen kräftigen Spiralmuster, die in reichem Wechsel der Formen und Verbindungen den Eindruck der Verzierung fernwirkend bestimmen – selbst da, wo große polychrome Gestalten den hohen Hauptstreifen und das mittlere Halsfeld der Vorderseite füllen. Man glaubt sie sich im „protomelischen" Stil aus den alten konzentrischen Kreisen, die auch weiterhin noch vorkommen, entwickeln zu sehen, und in diesem Sinne könnte man allenfalls von einem Zusammenhange mit der Vorzeit sprechen: denn die Kreise hat der protogeometrische Stil vom spätmykenischen übernommen und in diesem sind sie mit der Spiralornamentik des 2. Jahrtausends verbunden. Bedenklicher ist es schon, das Imponderabile „der mykenischen Vergangenheit der Inselwelt" in Rechnung zu stellen, und vollends ausgeschlossen scheint ein engerer Zusammenhang mit der alten örtlichen Keramik der Inseln.

Abb. 105, 108–110

Abb. 104, 107

Die Spirale beherrscht die Verzierung in doppeltem Sinne, nicht nur durch ihr Vorwiegen in Streifen, Feldern, Wappenzentren und durch die Rolle, die sie neben den nur vereinzelt auftretenden Zickzackreihen, neben Stäben, Kreisen, Ranken, Kreuzen, Hakenkreuzen, Blattsternen und Rosetten in alter und neuer Stilisierung auch in dem mehr oder minder dichten Füllornamente spielt, sondern mehr noch dadurch, daß sie auch in der Verbindung mit anderen Formen stets vorherrscht, nie in die dienende Stellung herabsinkt, auf welche sie sonst meist beschränkt wurde. Alles andere ist in Verbindung mit der Spirale mehr oder minder Zwickelfüllung, von geometrischen Dreiecken und Vierecken bis zu Blüten und Palmettenfächern, die nicht einmal bei der sogenannten umschriebenen Palmette den Eindruck bestimmen. Diese Zwickelfüllungen dienen auch dazu, die verschiedenartigsten Doppelspiralen zu Bändern zu vereinigen, teilweise mit Hilfe von Klammern; die fortlaufende Spirale und die Wellenranke treten demgegenüber ganz zurück; häufiger ist die Abzweigung einer ganz kurzen Ranke

mit eingelegter Halbpalmette oder geometrischer Füllung. Die Wellenranke findet sich an Friesen ziemlich plumper Lotosblüten, die offenbar nebst manchen Einzelheiten des Füllornamentes und der bildlichen Zeichnung von den phönikisierenden „rhodisch-milesischen" Vasen entlehnt sind. Blüten und Knospen werden sonst an überkreuzten Bogen gereiht; sie sind ähnlich selten wie das Flechtband und das Schleifenmuster. Auch die Strahlen sind untergeordnet, fast wie das Stabmuster und der lineare Mäander, das Hauptmotiv der wenigen geometrischen Muster, die in größeren Trennungsstreifen benutzt werden: Gräten, Gitter, Schachbrett. Im Ornamente wird nur ganz wenig Rot, z. B. zu den Klammern oder an den Lotoskelchen verwendet; nur an kleinen Gefäßen finden sich auf schmalen Firniszonen weiß umränderte rote Streifen, vielleicht aus dem „delischen" Stil entlehnt.

Friese gereihter Tiere treten gegenüber den Ornamentbändern und den großen Bildfeldern ganz zurück; es kommen Wasservögel und laufende Böcke, Hirsche, Hunde, Löwen gereiht und gruppiert vor. Die Felder enthalten Tiere oder Fabelwesen, besonders Löwen, Panther, Pferde (Köpfe), Stiere, Eber, Hirsche, Schwäne, Hähne Sphingen, Sirenen einzeln oder in wappenartiger Symmetrie, die auch in den bildlichen Szenen noch nachwirkt: Zweikämpfer, Frauen (Frauenköpfe), verschiedene Gottheiten stehen einander ähnlich dekorativ gegenüber wie zwei Reiter an der Vorderseite einer Grabamphora, deren Rückseite, wie öfters, zwei ledige Pferde zeigt. Diese strenge Symmetrie war bei Darstellung einzelner Tiere, Tierköpfe, Gottheiten oder der am Hals der kleinen Amphoren und Hydrien besonders beliebten großen Frauenköpfe natürlich nicht zu erreichen; so kommen auch zwei Tiere hintereinander vor, und die Hauptstücke, mythologische Wagenfahrten, sind „freie" Darstellungen. Abb. 109 Abb. 105 Abb. 108, 110

Technik und Stil zeigen eine Entwicklung, die eine Verteilung der Gefäße über mehrere Jahrzehnte, etwa von der Mitte des 7. Jahrh. an, nahe legt. Sie ist freilich nicht auf der ganzen Linie gleichmäßig; Eigenentwicklung und Entlehnungen von anderen Stilen und aus der großen Malerei kreuzen sich und schwanken. Das Füllornament ist bei dem reifsten Bilde besonders dicht, während es bei einem geometrisierenden zurücktritt; in einem Tierfries hat der Maler seine Gänse abwechselnd altmodisch mit karrierten und neumodisch mit gefiederten Flügeln gezeichnet. Aber wie auch das einzelne Gefäß anzusetzen sei — Entwicklungsstufen spiegeln sich doch in den großen Unterschieden des zeichnerischen Könnens, des Formgefühles und der Technik wieder, so gut wie in dem Durcheinander der verschiedenartigen Füllornamente. Abb. 108

Die technische Entwicklung ist bei den Tieren, wo die große Malerei kaum hineinspielt, am einfachsten: nur die Vögel sind zum Teil noch halb in Umriß, halb rot gedeckt; sonst führt der Weg von Silhouette mit Umrißzeichnung des Kopfes und allenfalls der Flügel sowie roten Zutaten über Aussparung, weiße Zeichnung, endlich auch Ritzung einzelner Linien bis zu den seltenen Beispielen vollständiger schwarzfiguriger Technik; auch da kann freilich noch Rot auf Tongrund stehen. Die Menschendarstellung entwickelt sich von vorwiegender Umrißzeichnung zu der Polychromie der Metopen von Thermos, der „rhodisch-milesischen", naukratitischen und mancher protokorinthischer Vasen, mit goldbraunem Fleischton der Männer, ausgesparten und weiß und rot aufgesetzten Einzelheiten; durch Rotfärbung des Fleisches von Männern und Sphingen entsteht auch hier eine Annäherung an den schwarzfigurigen Stil. — Noch erstaunlicher als die Entwicklung der Tiere, besonders der Pferde, von geometrischer Magerkeit und Stelzbeinigkeit über einen ganz unrealen kalligraphischen Kurvenzug mit fächerförmig angeordneten Köpfen zu ziemlich natürlicher Bildung und Bewegung ist die Entwicklung der menschlichen Gestalt: sie führt von spitzig geometrisierten, ziemlich unförmlichen Puppen, die weit hinter der sicheren Kunst des frühen kretischen Tellers von Praesos zurückbleiben, zu Prachtgestalten hocharchaischer Typik: die Männer voll Straffheit, Saft und Kraft der Muskeln und Gelenke, die Frauen reizvoll durch weiche Linien und prächtige Gewandung. Die besten Vasen sind den Metopen von Thermos mindestens ebenbürtig: die Vasenmalerei steht auf der Höhe der großen Kunst ihrer Zeit. Abb. 108, 110 Abb. 106, 108, vgl. 57 Abb. 109 f.

Die Herkunft des Stiles von den Kykladen ist zweifellos; für Delos spricht ihre vorherrschende Massenhaftigkeit und die Beschränkung des „protomelischen" Vorläufers auf Delos. Anderwärts sind mehrere Gefäße nur noch in Melos, einzelne in Paros, Thasos, Naukratis, Selinus, vielleicht auch in Kreta gefunden oder in Scherben nachgewiesen worden. Daß Melos der Ursprungsort sei, ist nicht ausgeschlossen, wird jedoch durch die imaginäre Beziehung zur dortigen vorgeschichtlichen Keramik so wenig bewiesen wie durch das Nachleben mykenischer Gemmenformen in Melos (vgl. § 93).

Literatur. Allgemeines. Grundlegend *Conze* Melische Tongefäße, Leipzig 1862, mit großen Farbtafeln, die jedoch zum Teil das Hellbraun des modernen Firnisses statt der ursprünglichen weißgelben Überzugsfarbe wiedergeben, zum Teil durch Punktierung statt roter Flächen irreführen; § 130 Abb. 105, 108

dazu Arch. Zeit. XII 1854 Tf. 61 f. *Böhlau* Jahrb. II 1887, 211 ff. Tf. 12 leidet unter der Voraussetzung, daß der Stil östlichen Vorbildern gegenüber ganz unselbständig sei, und folgert daher für Abb. 109 f. seine Entwicklung mehr als wir wissen können. *Mylonas* Ἐφ. 1894 Tf. 12 ff.; *Collignon-Couve* Vases Abb. 104 d'Ath. 118 ff. Tf. 21, 474, 477; *Hopkinson* und *Baker-Penoyre* Journ. hell. Stud. XXII 1902, 46 ff. Tf. 5, sorgfältige systematische Besprechung des Massenfundes von Rheneia, jedoch kein Ersatz für die fehlende vorläufige Veröffentlichung des Entdeckers *Stavropulos*; 69, 71, Tf. 5: melische Fundstücke. Unglücklich ist die ohne Rücksicht auf die dazwischen liegende Herrschaft des geometrischen Stiles vorgenommene Anknüpfung an die vorgeschichtliche Keramik der Kykladen, die im Anschluß an *Böhlaus* These zuerst von *Riegl* Stilfragen 158 f. vertreten und von *Klein* Gesch. d. griech. Kunst I 62 ff., *Walters* I 301 ff., *Prinz* Funde aus Naukratis 67 f. übernommen worden ist. Vorsichtiger äußert sich *Studniczka* Jahrb. XVIII 1903, 19 f., doch scheint die entschiedene Ablehnung von *Buschor* 71 ff. sich mit Recht auf die von *Poulsen* und *Dugas* Bull. hell. XXXV 1911, 381 ff., 392 f. eingeführte „protomelische" Gattung zu stützen (vgl. dazu *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 123): wir sehen hier an den Proben eines in Rheneia reicher vertretenen Übergangsstiles mit ziemlich geometrischen Flügelpferden und Flechtbändern, wie sich die „delisch-melischen" Voluten aus der geometrischen Kreisornamentik entwickeln (umgekehrte Entwicklung im Spätmykenischen z. B. Annual Brit. Sch. Ath. XVI Tf. 1, 3, vgl. Geometrisches, *Wide* Ath. Mitt. XXII 1897, Abb. 106 244 f.). *Poulsen* und *Dugas* 408 ff. geben mancherlei Neues zum „delisch-melischen" Stil auf Grund der delischen Funde und verstärken *Hopkinsons* Gründe für den Ansatz in Delos; dazu gehört auch das Vorkommen von Nachahmungen in „delischer" Technik, 418 f. 88, 421, Monuments Piot XVI 29. Abb. 107 Schale: *Dugas* Xenia, Hommage à l'Université de Grèce, Athen 1912, 91 ff. Scherben in Paros und Thasos: *Rubensohn* Ath. Mitt. XLII 1917, 85 ff.; *Karo* Anz. XXIX 1914, 165. — Mehrere Abbildungen auch bei *Perrot* IX 469 ff. — Den Rest einer Signatur, — ις μ'ἐποίησεν, auf einer Scherbe aus Selinunt in Palermo, deren Zugehörigkeit zu prüfen bleibt, erwähnt *Nicole* Rev. ét. gr. XXX 1917, 237.

Einzelheiten. Technik. Nach den genauen Angaben von *Poulsen* und *Dugas* 421 ist der Ton nicht immer rot, sondern auch grau und graubraun; er enthält Glimmer und, besonders bei den großen Amphoren, auch weiße Kalksteinchen. Bei dünnem Auftrag beeinflußt der Ton die Farbe des Überzuges, die sonst mehr oder minder weißgelb ist. Der braunschwarze Firnis hat wenig Glanz. — Formen. Die Hydria *Hopkinson* 49 gibt ein aus Bruchstücken verschiedener Gefäße zusammengestelltes Idealbild; vgl. *Poulsen-Dugas* 409; die kleinen Amphoren haben im Gegensatze zu den großen nicht wagrechte Schulterhenkel, sondern senkrechte Halshenkel wie die Hydrien. Die „Platte" *Poulsen-Dugas* 414 bezeichnet *Poulsen* D. Orient 107 als Bruchstück einer Vase, also Abb. 104 wohl eines Tellers; für das Motiv vergleicht er Hettitisches. Die Büchse *Hopkinson* 71, vgl. 72, 1, sollte man nicht „bowl" nennen (Firniszone mit roten und weißen Streifen). Die Schale *Dugas* Abb. 107 Xenia 91 ist innen unverziert. Die Henkelansätze des Tellers *Poulsen-Dugas* 417 sind von Metallgefäßen entlehnt, gegen *Hopkinson* 57. — Ornamentik. *Riegl* Stilfragen 124, 154 ff., vgl. Allgemeines. Abb. 105 Seltene Ornamente: Lotos *Conze* Tf. 1, *Poulsen-Dugas* 409, dort auch Schlingen (zum Lotos vgl. *Poulsen* Orient 89); 417: Flechtband. Stäbe: Ἐφ. 1894 Tf. 12, sehr häufig als Randfüllung, aber nicht gereiht wie *Conze* V, sondern einzeln wie *Conze* Tf. 3 f., wo sie auch mit Punkten oder Blättern zu einer Art Halbrosetten verbunden sind. Der Einzelstab stammt offenbar wie vieles andere im Füllornament aus dem „rhodisch-milesischen" Stil, dessen Einflüsse auch im Bildlichen und sonst von *Böhlau* 214, *Hopkinson* und *Poulsen* passim hervorgehoben werden (vgl. auch *Poulsen* Orient 159). Sonst fällt am Füllornament auf als altertümlich das Zickzack, Abb. 109 f. *Conze* Tf. 1 f., 5, und als spät die Menge der massigen Rosetten Ἐφ. 1894 Tf. 12 ff., die dort auch kleine Felder füllen (Tf. 12; Augen unter den wie Brauen wirkenden Henkeln, „Nasenspirale"). Zu dem Blattstern *Conze* Tf. 2, *Hopkinson* 55 vgl. z. B. *Hogarth* Excavations at Ephesus Tf. 8, 13—16. Kreise: *Conze* Titel; *Hopkinson* 53a. Zu den Klammern § 127 („euböischer" Stil); vgl. *Riegl* Stilfragen 88, 160; *Poulsen* D. dekor. Kunst d. Altertums, Leipzig 1914, 48. Tüpfelung wie im früh-Abb. 104 attischen Stil: *Hopkinson* 71, vgl. *Edgar* Cat. gén. du Caire, Greek Vases Tf. 2, 26 137 und *Kinch* Fouilles de Vroulia Tf. 24, 6a: zweiter naukratitischer Stil; sie findet sich ganz vereinzelt auch bei Tieren, wie in den Nachbarstilen und auf der protokorinthischen Kanne Chigi, *Poulsen-Dugas* 418; wie dort und im rhodisch-milesischen Stile werden bisweilen nach orientalischer Art nur zwei Beine dargestellt. Ausgesparte Schulterlinien kommen vereinzelt vor, *Poulsen-Dugas* 418 gegen *Hopkinson* 56. Schwarzfiguriger Löwe mit Pferdemähne: Arch. Zeitg. XII 1854 Tf. 61, vgl. *Studniczka* Kyrene 161 f.; zur Rückenmähne *Poulsen* Orient 119, vgl. 12. — Tierfriese: Abb. 108 *Conze* Tf. 4 (*Buschor* 73; alt- und neumodische Gänse); *Poulsen-Dugas* 417; nach *Hopkinson* 55 scheint auch ein Löwe mit Beute vorzukommen, nach *Buschor* 72 Tierköpfe, wie im „euböischen", „rhodisch-milesischen" und anderen Stilen. Frauenköpfe: *Hopkinson* 52 erwägt, ob an einem zerstörten Beispiel ein Kopf von vorn zu erkennen sei. Szenen: Mann im Kampfe mit einem Wolf oder Hund *Petrie* Naukratis I 54 *(Cecil Smith)*. Wagenfahrten: Apollon mit den Hyperboreerinnen begrüßt von Artemis mit dem Hirsch, der einen gezäumten Pferdekopf ohne Mähne hat (vgl. *Nilsson* Archiv f. Religionswiss. XVI 313; *Thiersch* Sitz. Akad. Heidelberg 1913, IV 34): Abb. 106, 108 *Conze* Tf. 4, *Buschor* 73, altertümliche Zeichnung, vgl. *Poulsen-Dugas* 410 (Sirenen; leere Stellen Abb. 110 ohne Füllung). Herakles mit einer Braut, wohl Deianeira oder Jole, Ἐφ. 1894 Tf. 13, vgl. *Pottier* Rev. ét. gr. VIII 1895, 389, reifster Stil, vgl. Tf. 14. Vermengung zweier Typen: Kampf von Achill und Memnon im Beisein der Mütter mit dem Kampf um eine Panoplie: *Conze* Tf. 3 (*Perrot* IX 471). *Lung* Memnon, Diss. Bonn 1912, 39 f. sieht darin freilich den Kampf um die Rüstung des Antilochos. Vgl. *Matz* Naturpersonifik. in d. griech. Kunst, Diss. Gött. 1913, 77. Zum Euphorbosteller, den *Prinz* zum „Melischen" stellt, vgl. §§ 134, 138. — Verbreitung: *Prinz* Funde aus Naukratis

67 f.; *v. Duhn* Strena Helbigiana 59 (Selinus); *Dragendorff* Thera II 216, 175 (irrige Fundangabe Thera); *Rubensohn, Karo* a. O. (Paros, Thasos).

Die ohne Firnis gemalten polychromen Teller stehen zwar der hellbunten Marmor- Abb. 103
malerei mit farbigem Grunde sowie dem bunten Bucchero näher als dem delisch-melischen Stile, berühren sich mit dessen Blüte jedoch durch die Entwicklungsstufe der bildlichen Zeichnung und das Füllornament (Halbrosetten am Rande). Viele sind in Delos, einzelne in Paros und Thera gefunden worden. Der allein veröffentlichte Teller von Thera zeigt auf hell grüngrauem Ton bildliche Malerei in Weiß, Braunrot und Violett. Der Grund ist violett gedeckt, für die Gestalten sind alle drei Farben und stellenweise auch der Tongrund verwendet. Trotz der Einfachheit und des hocharchaischen Charakters des Bildes (zwei Frauen mit Kränzen einander gegenüber) ist eine reichliche Vorzeichnung mit hartem Griffel in den lufttrockenen Ton eingedrückt. Die delischen Teller sind viel bunter und zeigen sogar Grün; der Grund wird als blau bezeichnet.

Literatur. *Dragendorff* Thera II 222 ff. Tf. 2 (schlecht *Perrot* IX 485); *Picard* Rev. arch. XXII Abb. 103
1913, 191 f. Die technischen Beziehungen zu einfacher Ware, die *Dragendorff* zum weiteren spätprotokorinthischen Kreise rechnet, genügen nicht, um die Gattung nach der Peloponnes zu verweisen. Eher zieht sie jene kleinen Gefäße, die mit den protokorinthischen durchaus nicht unlöslich verbunden sind, nach sich (Zweifel schon Ath. Mitt. XXVIII 1903, 203). Vgl. die späteren, anscheinend böotischen Teller § 208, 210.

DIE OSTGRIECHISCHEN ORIENTALISIERENDEN STILE

Uberblick

An der Westküste Kleinasiens und auf den vorgelagerten Inseln lassen sich mit Sicherheit § 131
drei sehr verschiedene orientalisierende Stile von ungleicher Bedeutung und Verbreitung ansetzen. In der Äolis, deren kultureller Vorort stets die Insel Lesbos war, lebte die vorgeschichtliche monochrome Keramik fort und suchte es durch bunte Bemalung den anderen Stilen gleich zu tun — aus technischen wie künstlerischen Gründen natürlich vergebens. In der ersten Hälfte des 6. Jahrh. verschwinden diese höheren Formen des griechischen Bucchero und fast nur in niederen Handwerksschichten sind seine Reste bis in die Kaiserzeit zu verfolgen. Was sonst von äolischer Keramik wirklich bekannt ist — nicht zu verwechseln mit sehr sicher auftretenden, aber völlig haltlosen Hypothesen — stellt sich als provinzielle Abart des bedeutendsten ostgriechischen orientalisierenden Stiles dar.

Diesen könnte man ohne weiteres den jonischen nennen, wenn nicht Rhodos möglicherweise sein Ausgangspunkt wäre; er ist deshalb im allgemeinen Überblick als „rhodisch-milesisch" bezeichnet worden. Denn Milet hat die Gefäße dieses Stiles massenhaft gebraucht und mindestens bis nach dem Pontos verbreitet; nach dem Westen können sie auch die Rhodier gebracht haben. Der Stil muß zurzeit zurückhaltend beurteilt werden, weil die neuen reichen Funde von Milet und Delos gar nicht, die pontischen und naukratitischen für eine genaue Behandlung ungenügend veröffentlicht sind. Immerhin läßt sich schon jetzt mit Hilfe der zugänglichen Originale sagen, daß der Streit darüber, ob der Stil rhodisch oder milesisch sei, ziemlich müßig ist. Die Frage hat nur für den Ursprung des Stiles Sinn; die Fülle der erhaltenen Gefäße zeigt uns jedoch nur einen mehr oder minder entwickelten Stil; was primitiv aussieht, ist offenbar nur provinziell oder roh. Nun gibt es nicht nur mancherlei Übergänge zwischen dieser letzteren und der guten Ware, sondern auch diese selbst zeigt technisch und stilistisch sehr beträchtliche Unterschiede — ersteres in so hohem Maaße, daß man mit der Annahme einer Mehrzahl von Werkstätten am gleichen Orte schwerlich auskommt. Da wir überdies sicher wissen, daß der rhodisch-milesische Stil auch in naukratitischen Werkstätten gepflegt wurde, da er ferner an den klazomenischen Tonsarkophagen vorkommt (§§ 162 ff.), da wir endlich Abarten von örtlicher Färbung in Ephesos und in der Äolis finden, so kann man sich wohl mit folgendem beruhigen.

Der Stil ist im südwestlichen Kleinasien entstanden, sicher in einem großen Zentrum wie Rhodos oder Milet; denn er setzt eine so nahe und vielfache Berührung

griechischen und phönikischen Handwerks voraus, daß er nicht an einem unbedeutenden Ort entstanden sein kann. Für Rhodos spricht manches, doch ist vom hocharchaischen Milet noch zu wenig öffentlich bekannt, als daß man dieses ausschließen könnte. An der Blüte des Stiles sind sehr verschiedenartige Werkstätten beteiligt; inwieweit diese zentralisiert oder verstreut waren, ist unbekannt und ziemlich gleichgültig, da die Ware im ganzen Gebiete des milesischen Handels verbreitet ist. Sie hat auch auf örtliche Werkstätten, die den Stil nicht rein und vollständig übernehmen konnten oder wollten, gewirkt.

Von den Kolonien zeigt Naukratis den Stil auf höchster Höhe und dort sehen wir auch eine Weiterentwicklung, die freilich mehr von außen als von innen kam: zu den alten Tierfriesen und Gestalten auf hellem Grunde treten im „ersten naukratitischen Stil" an der Innenseite offener Gefäße weiße und rote Ornamente, selten auch Gestalten auf Firnis, zunächst ohne Ritzung, wahrscheinlich in Nachahmung des bunten Bucchero, und im „zweiten Stile" begann die schwarzfigurige Technik auch hier ihren Siegeszug – sicher nach dem Vorbilde des so erfolgreichen korinthischen Stiles. Die alte Malweise wurde daneben beibehalten, mußte der neuen jedoch nach dem Gesetz der Hierarchie die besten Streifen und Felder einräumen, genau wie an den klazomenischen Sarkophagen. Endlich verschwand sie ganz, zuerst an kleinen Gefäßen. Die naukratitischen Gefäße sind durch Weihinschriften an dortige Gottheiten, die vor dem Brennen aufgemalt sind, durch technische Eigenart und durch die Masse der Funde als einheimisch nachgewiesen. Damit ist jedoch nicht ohne weiteres gesagt, daß die Stile auch in Naukratis entstanden und nur dort geübt worden sind. Man hat sie denn auch als spätmilesisch bezeichnet; allein die auffällige Spärlichkeit dieser Ware in Milet, wo nur im Athenaheiligtum ein paar Scherben gefunden sind — doppelt auffällig angesichts ihrer Verbreitung über die Inseln und Hellas bis Skythien, Sizilien, Etrurien, Massilia — spricht entschieden dagegen. Der Schluß auf Entstehung und Herstellung in Naukratis allein scheint sich daher aufzudrängen; in ihrer Stilmengerei wären diese Gefäße dann der kunstgewerbliche Ausdruck des panhellenischen Charakters der Kolonie. Da jedoch die neuen Funde in Chios die naukratitische Keramik dort in durchaus beherrschender Stellung zeigen, erhebt sich die Frage, ob sie etwa chiisch und nur von den Ansiedlern nach Naukratis übertragen ist.

§ 132 Die Funde sind noch zu spärlich, um dies zu entscheiden; doch auch abgesehen von dieser Möglichkeit fehlt den naukratitischen Neuerungen nicht jede Beziehung zur kleinasiatischen Keramik. Der erste Stil berührt sich mit dem äolischen Bucchero, an dem die Lesbier in Naukratis nach Ausweis ihrer Weihinschriften zäh festhielten; wir kennen ihn bereits aus der geometrischen Keramik der Äolis, die freilich noch keine bunten Deckfarben verwendete. Einzelne weiße und rote Streifen und Ornamente auf Firnis sind schon im rhodisch-milesischen Stile gewöhnlich. Wenigstens teilweise schwarzbunt im eigentlichen Sinne, d. h. rot und weiß mit Ritzung auf Firnis verziert ist dann eine freilich kleine und bescheidene Gattung von Kannen und Schalen, die dem rhodisch-milesischen Stil nahe steht und zweifellos ostgriechisch ist. Eine zweite schwarzbunte oder eher schwarzrote Gattung, die sich der Ritzung und der roten Deckfarbe auf Firnisgrund ausgiebig bedient und mit dem zweiten naukratitischen Stil einen charakteristischen Palmettenfries teilt, ist offenbar rhodisch; denn an sich belanglose Fundorte werden durch stilistische und technische Beziehungen zum rhodischen geometrischen Stile, die anscheinend auch bei den verwandten schwarzfigurigen Situlen von Daphnä und bei einer besonderen Schalengattung in Naukratis vorliegen, bedeutungsvoll. Das Neue steht auch hier unvermittelt neben dem Alten, das nach Ausweis der Fundumstände und vermutlicher Werkstattmarken daneben noch rein fortlebte: man hat einfach die neuen Ornamente auf die alten Gefäßtypen gesetzt und auch den alten Ornamenten hie und da noch ein Plätzchen gelassen. Im allgemeinen sind, wie bei der meisten schwarzbunten Keramik, gewiß toreutische Vorbilder, hier phönikische und griechische Metallgefäße, vorbildlich gewesen. Die im Osten seltene und vielfach abgelehnte Ritzung auf Firnis ist jedoch schwerlich eine selbständige Entlehnung aus der Toreutik, sondern eine Anleihe bei der argivisch-korinthischen Keramik, die auch im Osten stark verbreitet war; grade aus Rhodos besitzen wir viele große und kleine Originale sowie Nachahmungen korinthischer und protokorinthischer Gefäße. Natürlich folgt auch der zweite naukratitische Stil dem korinthischen Vorbilde mit der in jeder

lebendigen Kunstübung selbstverständlichen und für den Austausch unter griechischen Künstlern typischen Freiheit. Erst der Verfall brachte in flüchtiger Massenware eine weitere Annäherung, die auch etwas auf die rhodisch-milesisch bemalten Teile der gleichen Gefäße übergriff.

Wie in Naukratis, hat der korinthische Stil auch in Jonien selbst gewirkt, das ja die ganze schwarzfigurige Technik aus Hellas entlehnt hat. Im engeren Sinne korinthisierend mag man einen Krater aus Klazomenä nennen.

Bonn 1522; Stangenhenkel, Überzug, Löwen und Schwäne mit Klexrosetten, vgl. den klazomenischen Sarkophag Bull. hell. XXXIV 1910 Tf. 12.

Gegenüber dieser vielfachen Verflechtung der Stile, die einen zusammenhängenden Überblick erforderte, steht der zweite jonische Stil, den man am besten nach dem Fundorte Fikellura auf Rhodos benennt, fast abseits. Nicht ohne Beziehung zum rhodisch-milesischen Stile, steht er doch künstlerisch im größten Gegensatze zu ihm. Nach Technik, Stil, Hauptfundorten und Verbreitung ist er sicher im südwestlichen Kleinasien heimisch. Man hat ihn ohne zwingende Gründe für samisch und für spätmilesisch gehalten. Da er den Fundumständen nach verhältnismäßig jung — er blühte noch in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. — und dem Orient gegenüber sehr selbständig ist, kann er auch aus einer kleinen Stadt stammen. — Ganz eigenartig sind endlich zwei Scherben eines großen Gefäßes aus Massilia, also frühestens der Mitte des 7. Jahrh. angehörig. Der Glimmergehalt des weißlichen Tones und der grauweiße Überzug sprechen für ostgriechischen Ursprung, aber die Scherben stehen unter der Fülle der rhodisch-milesischen und der einfach verzierten von jonischem Gebrauchsgeschirr ganz allein. Die erhaltenen Teile der Bemalung sind zu klein, um ein sicheres Urteil zu gestatten. Die ziemlich roh mit dickem Pinsel gemalten Ornamente wirken auf den ersten Blick vegetabilisch, sind aber zum mindesten rein linear stilisiert. Eine Punktrosette, ein Kreuz mit Ansätzen, ein Rad erinnern an rhodisch-milesische Füllornamente. Vermutlich stammt das Gefäß aus irgendeiner kleinen ostgriechischen Töpferei; man tut ihm wohl schon zu viel Ehre an, wenn man es mit den roheren, stilunsicheren Erzeugnissen der frühattischen Werkstätten vergleicht; und vollends zufällig ist die flüchtige Ähnlichkeit mit Mykenischem. Der durch den Fundort gegebene Zeitansatz schützt diese Scherben davor, zum Ausgangspunkte neuer Hypothesen über den unmittelbaren Zusammenhang der jonischen orientalisierenden Stile mit dem kretisch-mykenischen gemacht zu werden.

Vasseur L'origine de Marseille, Annales Mus. hist. nat. Mars. XIII 1914, 38ff. Tf. 6, 5f; 7, 1—3.

Im Kreise der ostgriechischen orientalisierenden Stile darf sich der halbbarbarische kyprische Stil kaum sehen lassen; er wird unten als örtliche Sonderbildung betrachtet.

Schließlich ist eine große Gattung einfacher Gebrauchsgefäße zu erwähnen, die wieder im Gebiete des milesischen Handels verbreitet und in Milet selbst massenhaft im Gebrauche war. Im 7. Jahrh. überwiegen große Gefäße, besonders Amphoren, mit ein paar Streifen und einzelnen flüchtig gemalten S-förmigen Schlingen, im 6. Jahrh. zeigt sich eine bedeutende Verfeinerung an kleinen Gefäßen, hauptsächlich Schalen, Kraterisken und Amphorisken, die mehr oder minder rötlichen Ton und schwarzen Firnis annehmen: auch diese bildlose Ware unterwirft sich also in ihrer Art dem schwarzfigurigen Stil. Endlich ist eine Gattung meist ganz unbemalter eiförmiger Vorratsamphoren aus jonischem Glimmerton zu erwähnen (vgl. §§ 123, 193).

Einfache Ware. Genaueres, besonders über die feine Gattung mit schwarzem Firnis §§ 193f. Hauptliteratur: *Löschcke* Anz. VI 1891, 18b. *Böhlau* Aus jon. und ital. Nekropolen 142ff. *Prinz* Funde aus Naukratis 81ff., 84f., wo freilich viel genauer zu scheiden wäre. *Wiegand* Anhang zu d. Abh. Akad. Berlin 1908, 7f. *Hogarth* Excav. at Ephesus 226f. (*Cecil Smith*). *Sieveking* und *Hackl* Vasensammlung zu München I 46ff. *Kinch* Fouilles de Vroulia 154f. Eiförmige Amphoren: *Dragendorff* Thera II 227f. Abb. 425a. *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 177f. Vgl. auch *Böhlau* a. O. 23, 144 (ohne technische Angaben).

Der rhodisch-milesische Stil

Wir dürfen uns endlich zur Betrachtung der einzelnen Stile wenden. Den rhodisch-milesischen Stil könnte man den orientalisierenden Stil κατ' ἐξοχήν nennen. Seinen orientalischen Vorbildern, von welchen uns in den phönikischen Metallgefäßen Beispiele erhalten sind, steht er viel näher als seine helladische Parallele, der korinthische Stil. Man hat sogar vermutet, daß die formale Entwicklung der phönikischen Schalen sich an den Schalen

§ 133 Abb. 111—117

und Tellern unseres Stiles wiederhole, obwohl er es deren höherer Darstellungskunst gleichzutun nicht einmal versucht. Er begnügt sich mit der rein dekorativen Wirkung gleichförmiger Tierfriese und weniger Ornamentbänder; die Menschendarstellung spielt bei ihm eine ganz geringe Rolle und tritt nur in Naukratis etwas mehr hervor. Der Gesamteindruck der reichsten Gefäße ist der eines orientalischen Gewebes, dessen einfache Formenrhythmik und Farbenharmonie dem Auge wohltut ohne den Geist anzuregen. Nur im einzelnen verrät sich griechische Art, am liebenswürdigsten da, wo sie in naiver Freude an der lebendigen Natur — einerlei ob die Anregung von freien phönikischen Darstellungen kam oder nicht — gegen das strenge Stilgesetz verstößt; so sitzen schlanke Schwalben hie und da auf den Ornamenten oder gar auf den Schweifen gravitätischer Fabeltiere, so springt ein kleines Raubtier von einem angedeuteten Ast herab: echt jonische Freiheiten, die doch im Gesamtbilde verschwinden. Dieses beruht auf einfach rhythmischer Flächenfüllung und heiterer Farbigkeit, auf einer knappen Eleganz der vielfach äußerst zierlichen Zeichnung und auf dem gleichen Formgefühl in der Bildung der Gefäße, deren Umrisse die bunte Herrlichkeit in geschmeidiger Straffheit zusammenhalten. Die Nachahmung von Metallgefäßen geht bis ins einzelne.

Abb. 113

Abb. 115

In der Verzierungsweise finden wir auch hier die alten Gegensätze, doch überwiegt besonders bei den sehr zahlreichen Kannen die fast oder ganz vollständige Überspinnung des Gefäßes bei weitem die Beschränkung des Schmuckes auf die Schulter. Man fühlte offenbar, daß breite Firniszonen nicht zu dem zierlich heiteren Schmucke paßten und daß auch die Belebung durch bunte Linien und Rosetten nicht genügte. In seiner höchsten Ausbildung zeigt der Stil jenes orientalische Streben nach dekorativer Monotonie. Das Prachtstück der Gattung, eine Kanne im Louvre, ist typisch für die Verzierungsweise der größeren Kannen und Amphoren: auf gelblichem Überzuge — seine Farbe schwankt von Weißlich bis Hellbraun — zu unterst Strahlen, darüber ein Fries von Lotosblüten und -knospen, deren Stilisierung der orientalischen noch sehr nahe steht, dann fünf Tierfriese, umrahmt von sechs schmalen Ornamentstreifen: Flechtbändern zwischen Linien, die klare Teilungen ergeben und verhindern, daß die Tiere unmittelbar auf die Flechtbänder treten wie bei den phönikischen Vorbildern; hier zeigt sich der Grieche seinen Lehrmeistern dank der strengen Schule des geometrischen Stiles bereits überlegen. Die Tiere sind gereiht, während sie auf der Schulter antithetisch um ein großes Ornament und um den Henkel gruppiert sind. Der Hals ist hier wie gewöhnlich nur ornamental verziert. In den Buchten der Kleeblattmündung sind meist zwei Augen angebracht, hier dagegen reichere Voluten-ornamente. Die Tierfriese sind verschieden nur durch leichte, rhythmisch wie tektonisch wirksame Größenunterschiede und durch den nur koloristisch auffälligen Wechsel der Tiere: im zweiten und vierten Fries erscheint statt der besonders beliebten Wildziege der Damhirsch im weißgefleckten Sommerfell. In der Grundform sind beide Tiertypen einander sehr ähnlich, aber der Maler zeigt doch ebensoviel Gefühl für ihre Eigenart wie für den dekorativen Wert der gestreckten Leiber und der zierlichen Beine und Gehörne. Die Zierlichkeit wächst noch, freilich auf Kosten der natürlichen Erscheinung, wenn bei rennenden und bisweilen selbst bei weidenden Tieren nur je ein Vorder- und Hinterbein gezeigt wird, wie das für Ohr, Horn und meist auch Geweih nach orientalischer Weise typisch ist; auffällige Ausnahmen bestätigen nur die Regel. Silhouette und Umrißzeichnung sind verbunden; außer dem Kopfe sind hier nur der helle Bauchstreifen und die Schulterlinie ausgespart, bei massigeren Tieren und Fabelwesen auch anderes, bisweilen selbst der ganze Körper. Den weißen Flecken der Hirsche entspricht bei den Böcken breites Rot an Schulter und Keule, das bei anderen Tieren noch ausgiebiger verwendet wird. Vereinzelte Ritzung ist ein Eindringling aus andren Stilen; im allgemeinen hält sich die alte Art rein, selbst wo sie neben schwarzfiguriger Technik am gleichen Gefäß erscheint wie im naukratitischen zweiten Stil. Die Tiere der umlaufenden Streifen pflegen einfach gereiht zu sein und sind hier wie meist gleichartig; bisweilen deutet ein Hund zwischen Böcken oder ein Hase zwischen Hunden eine Jagdszene an. Bei Hunden wird noch am ehesten die Richtung gewechselt. Im Schulterstreifen werden sehr verschiedene Tiere gruppiert, von Gänsen bis zu Greifen und Sphingen. Umrißzeichnung und Deckfarben machen auch die Tiere so weit licht, daß sie die Wirkung des Füllornamentes nicht erdrücken: sie sind nur die Akzente

Abb. 111

Abb. 111

einer gleichmäßigen, formenklaren Flächenfüllung. In diesen fünf Streifen liegt der ganze Gegensatz zu der bedeutungsvollen Monumentalität der delisch-melischen und frühattischen Vasen, zwischen dem zeitlos zuständlichen Behagen des Orientalen und dem bewußten ordnenden Willen des Europäers.

Neben Kannen und Amphoren sind nur flache, oft hochfüßige Schalen und ebene Teller mit Rand häufig; Kratere, Becher, Askoi, tiefe Schalen mit absetzendem Rande — große gradwandige mit hohem Fuß und gewöhnliche Skyphoi — sowie andere, kleinere Gefäße sind bisher selten. Bei großen Fußschalen finden sich abgesehen von ganz einfachen Streifenmustern die üblichen Tierstreifen in konzentrischen Ringen oder auch nur eine Lotosgirlande später Form um ein Mittelornament; häufiger ist ein äußerer „Metopenstreifen", der bisweilen verdoppelt wird, um einfache Ornamentringe. Die Mitte füllt meist ein Ornament, Rosette, Stern, Volutengebilde; doch wird gelegentlich auch ein Tier hineingezwängt. Die „Triglyphen" bestehen aus Strahlen oder Kolben und sind anscheinend ein Nachklang phönikischer Papyrusstauden; die „Metopen" zeigen meist einen Wechsel von Tierprotomen, bisweilen auch Frauenköpfen oder kalligraphisch stilisierten Augen und Nasen — die die Triglyphenstrahlen gelegentlich zu Gruppen zusammendrängen — und Ornamenten wie Rosetten, Vierecken, Volutengebilden, Lotosblüten, stehenden Flechtbändern syrischer Art, oder nur Ornamente; auch hier kommen Lotosblüten der späten Form vor. Eine anscheinend späte, syrischen Metallvorbildern folgende Sondergattung zeigt in der Mitte einen großen Ornamentstern, darum ein breites einfaches Bandmuster. Die Teller sind abgesehen von einzelnen sparsam ornamentierten entweder mit großen zentralen Blütenornamenten, mit den gleichen späten Lotosfriesen wie manche Schalen, seltener mit bildlichen Friesen oder mit großen Gestalten, meist einzelnen Tieren oder Fabelwesen verziert; diese stehen gewöhnlich auf einer Sekante; das Segment füllen meist nur Ornamente, zumal Stabfächer, doch kommt auch ein Delphin und selbst ein Schiff darin vor. Die phönikischen Metallschalen zeigen die gleichen Grundsätze; die zentrale Anordnung scheint dort die ältere zu sein. Sobald man diese Pinakes nicht mehr symmetrisch, d. h. zentral oder konzentrisch verzierte, konnte die Darstellung als solche leicht über die reine Dekoration hinauswachsen: sie wirkte als umrahmtes Bild. So wurde der flache Teller zum fast alleinigen Träger der wenigen Menschendarstellungen des Stiles. Zu einer festen Typik scheint es darin bezeichnenderweise nicht gekommen zu sein: man entlehnte Fremdes und experimentierte. Im naukratitischen zweiten Stile kam man darin weiter und betrat die Schwelle des schwarzfigurigen Stils; zu überschreiten war sie nur um den Preis des Bruches mit der eigenen Vergangenheit. Auch bei den Ostgriechen siegte die helladische schwarzfigurige Menschendarstellung; aber daneben finden wir noch in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. den orientalisierenden Fikellurastil und auch unter den rein schwarzfigurigen jonischen Gattungen lebt allerhand Altes fort (§ 145).

§ 134 Abb. 111–117 Abb. 112 Abb. 115 Abb. 117

Zieht man den Kreis so weit, wie es die obige Auffassung von der Verschiedenheit und Verbreitung rhodisch-milesischer Werkstätten erfordert, so braucht man nicht darüber zu streiten, ob der berühmte polychrome Teller mit dem Kampf über der Leiche des Euphorbos und den singulären Inschriften in argivischen Buchstaben melisch, rhodisch, knidisch oder milesisch ist: er ist offenbar ein verhältnismäßig später Versuch, dessen individuelle Geschichte wir nicht erraten können; manches spricht für die alte Annahme eines argivischen Vorbildes. Auch der Perseusteller, der reichliche Ritzung an der Silhouettengestalt mit stark geometrischem Füllornamente verbindet, und der stilreinere Pinax mit der πότνια θηρῶν hat jeder seine Eigenart; ganz glatt fügt sich nur ein Teller mit einer unbedeutenden Reitergestalt von ziemlich orientalischem Typus der Masse ein.

Abb. 117

Von Tieren wären außer den genannten Böcken, Hirschen, Gänsen, Hunden, Hasen als seltener zu nennen Löwen, Panther, Eber, Rinder, Widder, Füchse und andere kleine Raubtiere, endlich anscheinend auch Pferde; von Fabelwesen neben Greif und Sphinx die Chimära und die Sirene, deren Seltenheit auffällt. Bei einem Panther in Umrißzeichnung, dessen Kopf in Vorderansicht erscheint, finden wir die jonische Vorliebe für das Weibchen; das einzige Seetier ist ein Delphin im Segment eines Tellers.

Im Ornament stehen Geometrisches und Orientalisierendes gleichberechtigt nebeneinander, im Hauptornament ebenso wie in den Füllmustern. Der Vorrat der geometrischen Hauptornamente ist noch ziemlich reich, von einfachen Grätenmustern bis zum „Metopenmäander" mit eingeschalteten Feldern, einer auch weiterhin in Jonien beliebten Form, die hier bisweilen in lauter Einzelfelder aufgelöst wird; auch einfache Mäander, gelegentlich noch mit der alten Schraffierung, bis herab zum linearen Mäanderhaken, sind häufig. Unter den orientalisierenden Ornamenten spielt das Flechtband eine ähnliche Rolle; groß oder als Triplax genügt es allein zur Füllung des Halses. Neben ihm tritt das ebenfalls altorientalische Schleifenmuster zurück; häufiger sind Spiralornamente, die mit ihren Zwickelfüllungen den delisch-melischen mehr oder minder ähneln; es ist für die Frühzeit typisch, daß man noch kaum von umschriebenen Palmetten, sondern nur von Doppelvoluten mit Palmettenfüllung reden kann. Richtige Wellenranken sind hier wie im Füllornamente vereinzelt. Die Wappenzentren, freie Nachkommen des heiligen Baumes, bestehen aus Voluten und verschiedenen Blütenformen; voll entwickelt ist nur die Lotosblüte, deren strengste, assyrisch schwere, im einzelnen syrische Formen für die Bogenfriese von Blüten und Knospen über dem Fuß oder über den Strahlen typisch sind. Sie sind bisweilen fast zu wuchtig im Verhältnis zu den Tierfriesen, was nur durch die lichtere rote Farbe gemildert wird. Man hat dies jedoch empfunden, denn die Entwicklung geht auf leichtere, freiere, griechischere Formen, die sich am schönsten im Tellerrund entfalten; sie nähern sich hier der Palmette, die nur vereinzelt rein auftritt. Endlich sind die sehr verschie-

§ 135 Abb. 111 Abb. 113 f. Abb. 115

denen Rosetten- und Sternformen zu nennen. — Im Füllornament finden sich oft die alte und die neue Stilisierung der selben Grundform nebeneinander, so das Hakenkreuz und das Spiralkreuz. Manche Rosetten und Halbrosetten sind im Grunde nur kursiv gerundete Umbildungen geteilter Rauten und Dreiecke, andere sind zu langgestreckten Hufeisen geworden; als Eckfüllung sind Viertelrosetten typisch. Damit sind die häufigsten Formen schon genannt, wenngleich noch allerlei Kreuze, Sterne und anderes vorkommen, hier wie im freien Ornament; auch kurze Flechtbandstücke werden bisweilen gleichwertig mit Doppelspiralen verwendet. Die Eigenart liegt in der großen Mannigfaltigkeit im einzelnen und in den vielfachen Verbindungen, von Dreiecken mit kleinen Spiralhaken oder Knäufen an der Spitze bis zu größeren Spiralgebilden mit Zwickelfüllungen; unter diesen findet sich auch die frei vom Boden aufwachsende Ranke. Die Füllornamente stehen und hängen überhaupt vielfach, um gleichmäßig zu füllen. Von den oben betrachteten stehen die delisch-melischen ihnen am nächsten, doch ist auch manches Protokorinthische, Frühattische und andere ähnlich. Diese Formenüberlieferung
Gr. Vm. Tf. 131 (Abb. 229) ist sicher großenteils von der Textilkunst getragen, denn sie findet sich bei reichen Gewändern auf schwarzfigurigen Vasenbildern und in Resten noch an den archaischen Marmorkoren von der Akropolis. Der obige Vergleich der Gesamtwirkung mit orientalischen Geweben hat also einen realen Hintergrund. Kaum noch als Ornament kann man ein ziemlich natürlich wirkendes Bäumchen zwischen zwei Böcken bezeichnen: der zum Ornament gewordene heilige Baum wird wieder zur Pflanze. Hier mag bereits der Einfluß entwickelterer Vasengattungen auf eine rückständige Werkstatt vorliegen; sonst wäre eher an orientalische Vorbilder als an die griechische Malerei zu denken.

Die Geschichte des rhodisch-milesischen Stiles ist ziemlich unklar, wenn man auch hie und da im einzelnen Älteres und Jüngeres scheiden zu können meint. Nur das Ende sehen wir im naukratitischen zweiten Stil: es ist eine Erstarrung und Verarmung des Alten neben dem von außen hinzugekommenen Neuen bis zum schließlichen Verschwinden, also keine allmähliche Entwicklung zu anderen Formen. Dies gilt auch für Zwitterbildungen wie sie in manchen Gefäßen mit dem alten hellen Überzug, aber einer Bemalung in Technik und Stil gewisser schwarzfiguriger jonischer Gattungen vorliegen. Die Anfänge kennen wir gar nicht und dürfen sie uns auch schwerlich nach Analogie von allerhand Hybriden denken; denn dabei handelt es sich offenbar nur um Einflüsse des fertigen Stiles auf altmodische Nachbarn. Das gilt ebenso für spätgeometrische rhodische Schalen, die Füllornamente unseres Stiles entlehnen, wie für ephesische und äolische Funde, die unsere Tierfriese, zum Teil in ihrer reichsten Form, mit Altgeometrischem und anderem Orientalisierendem vermengen. Roheit ist vollends kein Alterszeichen. Am ehesten hilft vielleicht die teilweise Analogie des korinthischen Stiles: angesichts toreutischer und textiler Vorbilder könnte man eine sogleich kanonisch gewordene Übertragung auf die Keramik annehmen — wobei man dann vergeblich nach keramischen Vorstufen suchen würde. Für die weitere Entwicklung liegt eine Hauptschwierigkeit in dem oben betonten Nebeneinander verschiedenartiger Werkstätten; daher die Gefahr der Verwechslung von Querschnitten mit Längsschnitten. Am überzeugendsten sind die Entwicklungskennzeichen einzelner Ornamente; doch lebt das Alte daneben zu vielfach weiter, als daß sich daraus der Eindruck einer Gesamtentwicklung ergäbe. Die Maler waren nicht selbständig genug, um die verschiedenen Schichten ihres Formenschatzes einem einheitlichen Formgefühl zu unterwerfen. Auch der Vergleich der Verzierungsweise der Schalen und Teller mit den phönikischen Metallschalen hilft kaum soweit, wie man geglaubt hat; denn man hat die Verschiedenheit der Bedingungen bei der gewölbten Schale und beim flachen Teller übersehen.

Für den Zeitansatz des rhodisch-milesischen Stiles geben die Funde von Naukratis die beste Grundlage. Die milesische Kolonie ist Mitte des 7. Jahrh. gegründet worden. Die ältesten Funde zeigen den Stil bereits in höchster Blüte; dagegen haben sich anscheinend in dem bald nach 569 gegründeten Hellenion keine Scherben des alten, sondern nur solche des ersten naukratitischen Stiles gefunden. Mitte des 6. Jahrh. war der alte Stil also mindestens stark im Rückgange. Dem entsprechen die Zeitgleichen anderer Fundstätten und das Nachleben an den klazomenischen Sarkophagen; das 7. Jahrh. ist die Blütezeit, die erste Hälfte des 6. Jahrh. die Spätzeit des Stiles. Seine Anfänge glaubt man mit Hilfe der vorbildlichen phönikischen Toreutik hoch ins 8. Jahrh. hinaufrücken zu können; das ist jedoch sehr unsicher.

§ 136 Literatur zum rhodisch-milesischen Stil. Allgemeines. *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 73 ff. *Prinz* Funde aus Naukratis, 7. Beiheft zur Klio, Leipzig 1908, 15 ff. mit Katalog 122 ff. und Tf. 2—4 a. *Poulsen* D. Orient und die frühgriech. Kunst, Leipzig 1912, besonders 84 ff. *Buschor* 74 ff. *Kinch* Fouilles de Vroulia, Kopenhagen 1914, enthält viele gute Abbildungen und eine eindringende Behandlung des Stiles voller wertvoller Bemerkungen. Warum ich weder seiner Darstellung der Entwicklung noch vollends seiner Deutung der Tierfriese zu folgen vermag, ist Gött. gel. Anz. 1915, 330, 344 ff. näher ausgeführt; hier kann darauf nicht weiter eingegangen werden. *Perrot* IX wird hier nur als bequeme Zusammenstellung von Abbildungen genannt (409—443, freilich vermengt mit Beispielen von drei anderen Stilen), dagegen ist noch heut auf die besonnene Kritik von *Pottier* Cat. II 497 ff. hinzuweisen. Wichtigere Abbildungen: *Kinch* 191—224, 234 ff., 251 ff.
Abb. 111 f., 114 f. (Abb. 111 f., 114 f.) Tf. 3, 1—5, 1; 6—9 (nur 1); 16 ff.; 24, 5; 35 (Abart); *Prinz*, *Buschor*, *Perrot* a. O.; *Longpérier* Musée Napol. III, Paris 1868 ff., Tf. 52—54, 57 f.; *Salzmann* Nécropole de Camirus,
Abb. 116 f. Paris 1875, Tf. 32, 37, 42 (Abb. 116)—44, 49—54, 1 (53: Abb. 117); 55, 2; *Petrie* Naukratis I Tf. 4; *E. A. Gardner* Naukratis II Tf. 5, 1; Tf. 6 (London 1886, 1888); Jahrb. I 1886, 138, 139 rechts, 140; Anz. VII 1892, 170; Mon. d. Lincei XIV Tf. 26; XVII 91 ff. 250; *Pottier* Vases du
Abb. 113 Louvre Tf. 11, 300, 304 f., Tf. 12; Tf. 52, 658 (Abb. 113); *Walters* I Tf. 20, 2 Tf. 24; *Sieveking* und *Hackl* Vasensammlung zu München I 42 f. Tf. 16, 450—452; Antike u. byz. Kleinkunst, Auktion

Helbing 1913 Tf. 5. Besonderes wird unten erwähnt. — Herkunft. Die alte Bezeichnung als rhodisch beruhte auf den reichen Funden in Rhodos. Sie wird neuerdings wieder entschieden verteidigt von *Poulsen* a. O. 85, 91 f., während *Kinch* sein Urteil zurückhält (264). *Poulsens* Hauptgrund ist, daß er in Rhodos eine besonders enge Berührung zwischen Griechen und Phönikern findet, wie er sie für Milet nicht annehmen möchte; doch schließt auch er mit der Erwägung, daß am Ende mehrere Werkstätten (an verschiedenen Orten) anzunehmen seien — ein Gedanke, den wohl zuerst *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 70, 6 geäußert, dann *Kjellberg* Jahrb. XX 1905, 201 entschieden vertreten hat; er wurde jedoch durch *Löschckes* von *Böhlau* a. O. vorgetragene Zuweisung an Milet zurückgedrängt. Wie sehr eine vereinzelte Inschrift irreführen kann, zeigt der Euphorbosteller, vgl. §§ 29 f. Will man seine Schriftformen überhaupt für seine Ortsbestimmung verwenden, so führen sie auf eine argivische Kolonie im Osten, wo man ebenso wie in Ephesos oder Klazomenä den Stil mit einer gewissen örtlichen Freiheit handhabte. Da die Frage für die Herkunft der ganzen Gattung doch nicht entscheidend ist, wird hier nicht darauf eingegangen. Den greifbarsten Beweis für die oben vorgetragene Auffassung liefert die Technik. Die Angaben bei *Prinz* 19 f. sind unvollständig und ohne feinere Unterscheidungen. Selbst abgesehen von den Tellern mit menschlichen Gestalten kommt gelegentlich Ritzung vor, so sehr reichlich an dem Widder *Salzmann* Tf. 51 (*Walters* I Tf. 24, 1), vgl. *Murray* Rev. arch. XLIV 1882, 343. Andererseits fehlt der Überzug bisweilen ganz, so bei der großen Schale Mon. d. Lincei XIV 280 Tf. 26, bei der Kanne aus Phanagoria (Abb. 111; *Kinch* 220, 107; Compte rendu Petersb. 1870—71 Tf. 4), der in Berlin Inv. 2947, Jahrb. I 1886, 139, der Amphora aus Taman Anz. XXIX 1914, 219, 29 (222, 1) und bei zwei Tellern in Berlin, deren einer nicht einmal einen Wasseranstrich zeigt (ornamental; der andere mit ziemlich roher Stierdarstellung). Der Überzug schwankt von dichtem, meist sahnigem Weiß über Gelb zu dünnem Hellbraun; bisweilen ist er grünlich. Vor allem aber ist der Ton ungemein verschieden, von rötlichem und braunem Glimmerton bis zu rotem, braunem, gelbem ganz glimmerlosem, wobei bisweilen im Überzug allein ein wenig Glimmer vorkommt. Soviel ergibt schon eine Untersuchung des mäßigen Bestandes im Berliner Museum; die dortigen naukratitischen Scherben zeigen nie Glimmer, stets jedoch weiße Einsprengungen; an anderen hat *Kinch* 227 Spuren von Glimmer beobachtet (mehr im Überzug). Am gleichmäßigsten ist anscheinend der braun-schwarze, selten violett schimmernde Firnis, dessen Farbe nur nach Auftrag und Brand stark schwankt. Für Rot und Weiß fehlt mir umfassende Kenntnis. — Örtliche Werkstätten. Es ist zu scheiden zwischen solchen, in denen der Stil rein blieb, auch wenn am gleichen Gefäß andere Stilformen vorkommen — das gilt für Naukratis und für die klazomenischen Sarkophage, §§ 139 ff., 161 ff. — und solchen von entschiedener, gewöhnlich minderwertiger Eigenart; hier verschwimmen natürlich die Grenzen zu gewöhnlicher schlechter Ware, doch gibt es auch abgesehen von so roher Nachahmung wie in Sardes (*Chase* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914, 433, vgl. 432) genug des Zweifellosen, besonders in der Äolis: *Perrot* 409, 412, *Böhlau* 86 ff. (Böcke gestreift oder mit Ritzung); bei *Perrot* 410 f. ist die örtliche Eigenart schon weniger deutlich und bei Jahrb. VI 1891, 270 bestreitet sie *Prinz* 20, freilich auf Grund einer willkürlichen Annahme (aus Rhodos; ebendaher die verwandten sicher örtlichen Teller 269, *Kinch* Tf. 35; vgl. 24, 8). Sehr viel höher stehen die ephesischen Funde, die man angesichts des Zusammenhanges mit dem dortigen Geometrischen für einheimisch halten darf, obwohl ihre typischen geometrischen Borten in vereinfachter Form auch in der gewöhnlichen rhodisch-milesischen Ware vorkommen: *Hogarth* Excav. at Ephesus 218 ff. (*Cecil Smith*) Tf. 49, 1—5; vgl. *Poulsen* a. O. 100. — Beziehungen zum Orient. *Poulsen* 8 Abb. 4; 85 ff., besonders 88 f., 91: Tierfriese (bis in Einzelheiten der Zeichnung), Flechtbänder als Reifen und in Einzelstücken, Lotos; zum Schleifenmuster vgl. §§ 119, 127; 91: Mann mit erhobenen Armen, *Perrot* 411. Vgl. auch *Poulsen* 18, 115. *Kinch* passim, zumal 251 ff., 262. Vgl. *Pottier* Mém. Délég. en Perse XIII 78 f.

§ 137 Abb. 113 f.

Beispiele. Formen und Verzierungsweisen. Eine Hauptform ist die Kanne mit Kleeblattmündung, mehr oder minder elegant und toreutisch: München I 42 Tf. 16, 450 (*Buschor*² 76 f.), vgl. die Bronzekanne *Prinz* Tf. 4b (Jahrb. III 1888, 250, 4). Am reichsten verziert ist Abb. 113 (*Perrot* Tf. 19), gewöhnlich Vases du Louvre I Tf. 12, *Longpérier* Tf. 58 (reicher 57), sparsam *Buschor*² 77, *Kinch* 206, 258 ff.; noch einfacher 213, 215; ärmlich 128, 208 Tf. 24, 5; typisch 198, 207, 211 f.; mit spätem Lotos auf der Schulter 202 (*Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 115, 10). Viel seltener ist die konische Mündung, Abb. 111 (*Kinch* 220), *Prinz* Tf. 2, 4a, bei mehr oder minder bauchiger Form von älterem Typus (*Buschor*² 38, 75). Schlauchkanne: Jahrb. I 139, 2931. Askos: Naukratis II Tf. 5, 1. Auch die Amphoren sind teils schlank, teils bauchig; sie sind jetzt nicht mehr selten, aus Rheneia allein werden 20 angeführt (*Prinz* 132); vgl. Jahrb. I 140, 2944 (2956 ein Amphoriskos mit wagrechten Henkeln wie die Amphora *Perrot* 410 f.); Anz. VII 1892, 170, 17b; *Salzmann* Tf. 42 (Abb. 116); *Prinz* Tf. 3b, c (ausnahmsweise ganz übersponnen und selbst am Hals mit Tieren bemalt). Kratere: Naukratis I Tf. 4, II 40 f (mit Stangenhenkeln); Mon. d. Lincei XVII 250; *Kinch* 191, 215 (Dinoi), vgl. 220, 108, einen kleinen hochfüßigen Kessel mit Widderköpfen als Griffen, technisch dem rhodischen geometrischen Stil verwandt (aus Rhodos). Große Schüssel mit plastischen Köpfen an den Henkeln und dazwischen: Naukratis II Tf. 6 (*Walters* I Tf. 24, 2), vgl. *Prinz* 134. Schalen. Selten sind teils handliche, teils recht große tiefe Schalen mit abgesetztem Rand und niedrigem Fuß: *Kinch* Tf. 18, 1—3; *Vasseur* Ann. mus. hist. nat. Marseille XIII 1914, 147; Berlin Inv. 3725; vgl. Brit. Mus. A 695 (*Prinz* 22). Typisch sind die flachen, zum Teil sehr großen Schalen mit rundem oder flach gebogenem Rand und hohem Fuß, die *Prinz*, *Hackl* und andere leider mit den flachen Tellern vermengt haben — was die Töpfer selbst nur ausnahmsweise taten (*Kinch* 216 ff. 105 f.; Abb. 115): *Kinch* 203, 210 f., 213, 251 f., 256 Tf. 3 f.; 9, 1; 17; Sondergattung Tf. 5—8 oben; einfach Tf. 11, 4; kantig 214. Weitere Mon. d. Lincei XIV Tf. 26; *Longpérier* Tf. 54 (*Perrot* 427);

Abb. 110

München I Tf. 16, 452; Vases du Louvre I Tf. 11, 300; *Scheurleer* Catalogus verzam. oudheden Tf. 29, 1; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 21, 470; *Petrie* Naukratis I Tf. 7, 1—6, dazu *Gardner* Naukratis II 44 Fal. Teller: *Kinch* 221, 263; *Salzmann* Tf. 51ff. (*Perrot* 420, 424f.). Im Rande bisweilen Löcher zum Aufhängen, z. B. *de Ridder* Vases de la bibl. nat. I 30 Nr. 73 Tf. 2; München I 43. Schiff im Segment: Rev. arch. XXV 1894, 27 (*Perrot* 412, 206). Konzentrische Verzierung: Journ. hell. stud. XI 1890, 178 (Naukratis). Einfach: Anz. XXIV 1909, 175. Besondere Formen: birnenförmiges kleines Gefäß mit spitzem Stöpsel aus Megara Hyblaea, Grab 820, in Syrakus; kleiner Doppelflakon mit Henkel, dessen vogelförmiger Ansatz unsymmetrisch aufsitzt, verziert mit Haken und Punktreihen in Firnis und Rot: Berlin Inv. 3705. Vielleicht gehört auch das Ringgefäß Anz. VII 1892, 162, 25 hierher. Der Ausguß in Form eines bärtigen Kopfes ist oben flach abgeschnitten wie die Vogelköpfe rhodischer geometrischer Kännchen in Ring- und Vogelform (*Kinch* 45 Tf. 34). — Tiertypen. Angesichts der Fülle des Unveröffentlichten und Unzugänglichen wird Vollständigkeit nicht versucht; doch läßt sich der Überblick von *Prinz* 26ff. schon jetzt in einigem ergänzen. Abweichungen an den rhodisch-milesischen Teilen der in den naukratitischen Mischstilen bemalten Gefäße werden hier nur ausnahmsweise verglichen; man müßte sonst auch die klazomenischen Sarkophage heranziehen. Belege werden nur für die selteneren Formen gegeben. Böcke und Damhirsche erscheinen gewöhnlich weidend, schreitend, rennend und geduckt; geduckte Böcke wenden gewöhnlich, schreitende selten den Kopf um, ein altes Mittel vollkommener Raumfüllung, auf mykenischen Gemmen und geometrischen Vasen häufig und wie auf jenen bisweilen durch die Motive des Scheuerns am Rumpf oder mit dem Hinterbein am Kopf ersetzt (*Kinch* 234e, f; anders München I Tf. 16, 450 [*Buschor*² 77]; Hirsch, beide Stangen des Geweihes sichtbar: Jahrb. I 138; vgl. *Kinch* 234h [Bock: 202]; stoßend: *Perrot* 443 [*Kinch* 238b]; schreitender Bock umblickend: *Prinz* Tf. 2c; laufender Hirsch: Ephesus Tf. 49, 1a). Bei weidenden Tieren wirkt die Darstellung von nur zwei Beinen besonders unstabil: Jahrb. I 139. Die Hirsche zeigen bisweilen nur Ansätze sprießenden Geweihes, so typisch bei Protomen; dort können auch Rehböcke gemeint sein (*Prinz* Tf. 2c; *Longpérier* Tf. 54). Gegeneinander anspringende Böcke *Kinch* 237. Hunde und Hasen rennen meist, allein wie in Streifen (Gegenwendung: Abb. 111 [Compte rendu Petersb. 1870—71 Tf. 4; *Kinch* 220]) und selbst zwischen ruhig schreitenden und weidenden Tieren (Naukratis II Tf. 6, 1); schreitender und geduckter Hund, dieser mit Andeutung des zweiten Vorderbeines. *Kinch* 239f. Hasen erscheinen mehrfach in reinem Umriß mit Tupfen, aber auch mit weißen Tupfen auf Firnis (Abb. 111; *Kinch* 220; *Prinz* Tf. 4a; Jahrb. I 140; Anz. VII 1892, 170). Auch der seltene Panther tritt in Umriß mit Flecken auf: Compte rendu Petersb. 1870—71 Tf. 4 (Weibchen, Kopf von vorn, vgl. *Kinch* 221); Naukratis II 40f, vgl. Mon. d. Lincei XVII 603. Panther, Löwen, Eber, Stiere, Widder, sämtlich nicht häufig, pflegen einfach schreitend, stets mit vier Beinen, dargestellt zu werden (*Kinch* 207, 211, 220, 238d, sitzender Löwe; Naukratis II Tf. 6, 1; *Prinz* Tf. 3b, 4a; *Walters* I Tf. 20, 2; 24, 1; *Salzmann* Tf. 50f. [*Longpérier* Tf. 53, 2]); der Eber weidet auch dabei, wie bisweilen die Gänse, die meist schreiten, doch auch ohne Beine wie schwimmend gebildet werden (München I Tf. 16, 450, 452); auch sie wenden gelegentlich ziemlich natürlich den Kopf um (Naukratis I Tf. 4) oder suchen sich die Brust ab (*Kinch* 252, 234, wo auch anderes). Der Fuchs findet sich stehend und schreitend (Compte rendu Petersb. 1870 -71 Tf. 4; *Kinch* 236), der Marder (?) herabspringend wie von einem
Abb. 115 Baum (*Perrot* 439; ebendort kleine Schwalben wie Füllornamente, stets sitzend, vgl. *Kinch* 212ff.; Anz. XXVII 1912, 378). Pferde, auch als gezäumte Protome: *Prinz* 129, 32; Journ. hell. stud. XI 1890, 178. Vereinzelter Delphin: *Longpérier* Tf. 53, 1 (*Perrot* 424), ebendort, vereinzelt unter den Fabeltieren, die Chimära. Greif und Sphinx sind häufig, sie schreiten meist, doch kommen sie auch geduckt vor (wobei nur ein Vorderbein gezeichnet wird) und sitzend (nur ein Hinterbein): *Kinch* 195, 215 und öfters; *Longpérier* Tf. 58; Vases du Louvre I Tf. 12, 316; München I 42. An den Sphinxköpfen ist der semitische Charakter der Vorbilder bisweilen unverkennbar (*Longpérier* Tf. 57). Selten ist die Sirene: *Kinch* 199f. Als „Dämon" bezeichnet *Poulsen* 146 ohne nähere Angabe eines jener altsumerischen doppelleibigen Wesen mit einem Kopf, die wir aus dem korinthischen Stile kennen (unveröffentlichter Teller oder Schale). Endlich sind die kompositionellen Aushilfen bei Raummangel in der Frieseinteilung zu erwähnen: die Maler haben stets aus der Not eine Tugend gemacht und als echte Jonier hübsche Naturbeobachtungen in die dekorative Reihung eingestreut. So treten Überschneidungen auf (Mon. d. Inst. IX Tf. 5; Ephesus Tf. 49, 1a), so klettert ein Böckchen am Füllornament hoch (*Urlichs* Zwei Vasen ältesten Stils, Würzburg 1874, Tf. 2a, naukratitisch), so wird ein anderes liegend wie zusammengerollt oder verkürzt gegeben (Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 7, 1a, naukratitisch).

§ 138 Menschendarstellung. Protome orientalischen Typs mit erhobenen Armen, *Perrot* 411, vgl. *Poulsen* 91. Reiter auf etwas tapirartigem Roß: *Prinz* Tf. 3a. Reste eines Schreitenden: *Hogarth* Excav. at Ephesus 228, 53 (mit Baum? *Cecil Smith*). πότνια θηρῶν in Umrißzeichnung mit Ritzung am gefirnißten Gewand und an den Gänsen für Umriß und Innenzeichnung; ihre „Tätowierung" auch an den Gänsen, Journ. hell. stud. Tf. 59 (*Buschor*² 80). Perseus: *Salzmann* Tf. 55 (*Perrot* 433), vgl. *Kretschmer* Jahrb. VII 1892, 32, 1. Aus der Beifügung des Hundes ist wohl zu
Abb. 117 schließen, daß der Maler sein Vorbild nicht verstand. Euphorbosteller: *Buschor*² 79 (*Bulle* D. schöne Mensch² 161; photographisch). Die Farbtafeln sind mangelhaft, z. B. fehlt der Chiton des Euphorbos: *Salzmann* Tf. 53; *Conze* Begrüßungsblatt zur 23. Philologenversammlung in Hannover 1864 ist auch zu braun geraten. Fleischfarbe, an Waffen und Chitonen Rot und Weiß. Die Polychromie ist in Naukratis viel besser vertreten; vgl. protokorinthische, frühattische, kykladische Vasen. An dem Schildvogel reichliche Ritzung. Die Hauptliteratur bei *Prinz* 31f. *Buschor* 78 greift auf *Böhlaus* Annahme eines argivischen Vorbildes zurück, da außer der Inschrift und dem Kampfschema

auch der gravierte, von Punktrosetten umgebene Vogel dorthin weist. Das hat angesichts der großen Seltenheit von Inschriften auf ostgriechischen Vasen mehr für sich als *Studniczkas* Versuch, die argivische Kolonie Knidos heranzuziehen (Jahrb. XVIII 1903, 22; die „Κνίδια κεράμια" helfen kaum, da der Keramios Kolpos doch wohl nach der Stadt Keramos benannt ist). Die Darstellung des Kampfes von Menelaos und Hektor über der Leiche des Euphorbos, ein sehr beliebter hocharchaischer Bildtypus, paßt nicht zur Ilias, und man hat daher immer wieder eine besondere Fassung der Sage erkennen wollen (*Kekulé* Rhein. Mus. XLIII 481 ff.; *Koepp* Archäologie II 80); doch ist dies unerweislich und viele Analogien teilweise oder völlig sinnloser Beischriften sprechen dagegen (*Brunn* Kl. Schr. III 112; *Robert* Arch. Hermeneutik 201f.). — Die Scherbe eines bauchigen offenen Gefäßes aus Marseille, *Vasseur* a. O. 30 f. Tf. 5, 5, mit den Resten zweier Frauenköpfe in Umrißzeichnung auf gelblichem Überzuge besteht aus ganz anderem als dem gewöhnlichen Ton, kann aber dennoch hierher gehören.

Ornamentik. Allgemeines: *Riegl* Stilfragen 160ff., in seinem Zusammenhange wertvoll, doch für Einzelheiten nur kritisch zu benutzen; die ostgriechischen Stile sind nicht scharf geschieden. *Böhlau* Nekropolen 77ff: textile Parallelen; Überschätzung des mykenischen, Unterschätzung des geometrischen und orientalischen Elementes; irrige Schlüsse e silentio zur Betonung der Unterschiede vom zweiten naukratitischen Stil, 84, vorsichtiger 90, umschriebene Palmette, s. Mon. d. Lincei XIV Tf. 26 (vgl. dazu allgemein *Poulsen* Jahrb. XXVI 1911, 245 f.); 85 f., Strichgruppen an den Rändern als Füllornament, s. Anz. VII 1892, 170, 175; *Walters* I Tf. 20, 2. *Prinz* 23ff., 34ff: bequemer Überblick, richtige Betonung des Geometrischen und Orientalischen; zu letzterem vgl. den besonderen Abschnitt § 136. *Kinch* 195ff., mit bequemen Zusammenstellungen, sucht die Entwicklung der Ornamentik auf *Böhlaus* Spuren weiter zu verfolgen; im übrigen verliert er sich in seinen nur ein kleines Körnchen Wahrheit enthaltenden Gedankengängen über den landschaftlichen Charakter der Darstellungen. Die letzte Folgerung aus dieser Auffassung würde dazu führen, die Mantelmuster von Aias und Achill bei Exekias, Gr. Vm. Tf. 131, für Landschaftsbilder mit etwas tierischer Staffage zu erklären. — Einzelnes. Für die häufigen Formen genügt der Hinweis auf die obige Zusammenstellung der wichtigsten Abbildungen. Völlige Auflösung des Metopenmäanders in Felder: *Longpérier* Tf. 57. Keine Palmette: *Kinch* 220, 108; *Prinz* Tf. 4a; *Walters* I Tf. 24, 1 (richtiger als *Salzmann* Tf. 51, darnach *Riegl* 161, 70). Verwandt sind die häufigen Stabfächer in den Tellersegmenten, doch ist der vegetabilische Ursprung hier ganz verblaßt; es ist ein abstraktes Muster wie Jahrb. I 140, 2956. Wellenranke: Ant. u. byz. Kleinkunst, Auktion Helbing 1913 Tf. 5, 90; vegetabilisch empfunden mit Rosettenstücken als Zwickelfüllung *Kinch* 205; sie wächst vom Boden auf und gehört bereits zum Füllornament, wie die aufwachsenden Ranken im „delisch-melischen" Stile. Die Füllornamente sind im allgemeinen durchaus abstrakte Formen, wie die reinen Streumuster der verglichenen Gewebe. Man kann sie daher trotz des beliebten Stehens und Herabhängens vom oberen Rande nicht kurzweg als „ursprüngliche Terrainandeutungen" auffassen, wie *Prinz* 25 und vollends *Kinch* tun. Klingt derartiges hier wirklich nach, so ist es noch ferner als im „heiligen Baum" der Wappenzentren. Vollends müßig ist die Frage, ob der Faden zum Mykenischen oder nur zum Phönikischen zurückführt (vgl. *Poulsen* 118). Daran ändern natürlich die hübschen, aber nicht folgerichtigen Naturalismen im einzelnen nichts, jene Schwalben, kletternde Böcke, herabspringende Raubtiere: es sind Regungen eines neuen Naturgefühles, das den alten Bann zu lockern beginnt. Die erste wirkliche Pflanze ist das Bäumchen auf der auch aus anderen Gründen sicher späten Amphora *Prinz* Tf. 3c (besser *Edgar* Catal. gén. antiqu. du Caire, Greek Vases Tf. 1, 26 135). Von Einzelheiten ist nur das seltene, einer Doppelspirale gleichwertige kurze Flechtbandstück zu erwähnen, vgl. Bull. hell. XIX 1895, 74 mit *de Ridder* Vases de la Bibl. nat. I Tf. 2, 73.

Abb. 229

Geschichte des Stils. Hybrides: rhodisch-milesische Füllornamente im rhodischen geometrischen Stil *Kinch* 165 (*Walters* I 284), vgl. *Poulsen* 93; *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 169; Ephesisches und Äolisches s. o. unter den örtlichen Werkstätten. Entwicklung: *Prinz* 30 und *Kinch* passim bedienen sich der von *Böhlau* zweifellos festgestellten Entwicklung im Ornamente, vor allem in der Bildung des Lotos, sowie des Unterschiedes grader und sichelförmiger Flügel bei den Fabeltieren als Alterskennzeichen; das wenige Bildliche stellt *Prinz* ans Ende. *Poulsen* 87ff. findet sonderbarerweise, daß *Prinz* eine Entwicklung leugne, geht aber auf dem gleichen Wege weiter — leider auch darin, daß er die ganz verschiedenen Schalen und Teller als Einheit behandelt (er bezeichnet alle als Teller) und damit seinen Entwicklungskennzeichen eine brüchige Unterlage gibt; seine Analogien an phönikischen Schalen sind trotzdem lehrreich, verlieren jedoch an chronologischer Beweiskraft. Auch die Unterschiede in der Bildung der Halbrosetten sind wenigstens für die einzelnen Gefäße nicht verbindlich — zumal in einer Vasengattung, die in ihrer späteren Zeit als Ganzes ein Anachronismus ist. Wir können also altertümliche und jüngere Einzelformen teilweise erkennen, dürfen manche Gefäße als jung bezeichnen, aber kaum eines als alt — höchstens als altertümlich. Beispiel für den Mangel einheitlichen Formgefühls: die beiden Lotosfriese der Kannen *Salzmann* Tf. 44; *Kinch* 201f. 83. Nachlebender Überzug im Schwarzfigurigen: Anz. XXVII 1912, 336, 358; vgl. § 145 Ende.

Zeitansatz. *Prinz* 4ff., 37f., 34, 92. *Poulsen* 92f. Klazomenische Sarkophage § 161ff. Verbreitung. *Prinz* 122ff., vgl. *v. Stern* Anz. XV 1900, 152. *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 89ff., 248f., 601ff., XXV 527ff. (Gela, Syrakus). *Pharmakowski* Anz. XXVI 1911, 235; XXVII 334f., 377f.; XXIX 219, 222, 1. Weitere oben zum Teil genannte neuere Funde haben keine topographische Bedeutung.

Die naukratitischen Stile

§ 139 Die naukratitischen Stile — die wir in Zukunft vielleicht chiisch-naukratitisch nennen werden — reichen höchstens mit ihren Anfängen ins 7. Jahrh. hinauf und haben tief ins 6. Jahrh. hinab geblüht; aber der dekorative Geist des 7. Jahrh. lebt in ihnen fort, wenn sie sich auch dem Interesse der neuen Zeit an der Darstellung so wenig verschließen konnten wie der überlegenen schwarzfigurigen Technik. Die Töpfer der vielbesuchten panhellenischen Handelsstadt strebten jedem Geschmacke gerecht zu werden und waren noch im späteren Altertum durch ihre technische Virtuosität berühmt; aber das Wirkungsvollste an ihren Erzeugnissen bleibt doch das altjonische Erbe einer heiteren Farbenfreude von erlesenem Geschmack.

Man scheidet am besten nur zwei Stile, je nach dem Fehlen oder Vorkommen von voller Firnissilhouette mit Ritzung, und sucht keine schematische Reihe von Entwicklungsstufen aufzustellen. Immerhin dürfte der erste Stil älter als der zweite sein und ist die oben angedeutete Gesamtentwicklung klar: die rhodisch-milesische Weise behält im ersten Stile noch die Oberherrschaft, räumt jedoch die Innenseiten weit offener Gefäße einer schwarzbunten, zum Teil sehr reichen Verzierung ein; im zweiten Stile räumt sie von vornherein der neuen schwarzfigurigen Technik den besten Platz ein, verkümmert allmählich und verschwindet endlich ganz. Wenn das Neue und das Alte einander nicht ganz fremd sind — die gleichen Ornamente können z. B. außen in der alten Art, innen bunt auf Firnis gemalt werden und im zweiten Stil bewahren die neuen Friese eine Weile allerhand Füllornamente der alten, während diese später der Entartung und dem Rückgang des Füllornamentes in den neuen Friesen folgen — so ist daraus nicht etwa auf organische Entwicklung des Neuen aus dem Alten zu schließen: das Neue kam vielmehr ursprünglich von außen, wurde jedoch von den Malern, die keine akademischen Kopisten, sondern freie Handwerker waren, dem Alten hie und da genähert. Sie wollten im zweiten Stile gar nicht auf einmal korinthisch malen, sondern sie wollten in schwarzfiguriger Technik so gut malen wie sie konnten, womöglich besser als die erfolgreichen helladischen Erfinder und Benutzer der neuen Technik.

Abb. 118 Abb. 121

Verhältnis der naukratitischen Stile zum rhodisch-milesischen. Kann man beim zweiten Stile nicht darauf kommen, ihn deshalb aus dem rhodisch-milesischen organisch entstanden zu denken, weil auch in diesem vereinzelt etwas Ritzung auftritt (d. h. spät einsickert), so ist für den ersten Stil wenigstens die Frage möglich. Schon im rhodisch-milesischen Stile war man gewohnt, Rot und Weiß auf Firnisgrund zu setzen, nicht nur in den häufigen Streifen und Punktrosetten, sondern bisweilen auch in größeren Ornamenten. Die Mehrzahl der rhodisch-milesischen Gefäßformen war nun nur für einseitige Bemalung geeignet, auch die flachen Schalen und Teller; dagegen beruht unsere Begriffsbestimmung des ersten naukratitischen Stiles grade auf der zweiseitigen Bemalung. Es könnte also scheinen, als ob nur ein Unterschied der Gefäßformen innerhalb derselben Gattung vorliege. Aber dieser Schein trügt aus folgenden Gründen. Erstens kennen wir auch zweiseitig bemalte Gefäße im reinen rhodisch-milesischen Stil (z. B. Naukratis II Tf. 6, vgl. *Prinz* 133, Pergamon). Zweitens muß die naukratitische Ware als örtlich gelten, § 131. Drittens haben wir in dem bunten Bucchero der äolischen Kolonisten das Vorbild für die schwarzbunte Bemalung; das spricht gegen spontane Entwicklung, selbst wenn der Stil doch im südwestlichen Kleinasien, wo auch bunter Bucchero vorkommt, entstanden wäre. — Kann also der erste naukratitische Stil nicht einfach als rhodisch-milesisch gelten, so mögen doch in denselben Werkstätten auch Gefäße gemacht worden sein, deren Form nur einseitige Bemalung gestattete. Nachweisen läßt sich dies jedoch nicht; denn Sonderwerkstätten für bestimmtes Geschirr sind sehr wohl denkbar, besonders in der Nachbarschaft von Heiligtümern, und es scheinen keine einseitig bemalten rhodisch-milesischen Scherben von solcher Eigenart, daß man sie daraufhin jenen Werkstätten zuweisen müßte, gefunden zu sein. Als solche kämen besonders Vertreter des feinen polychromen Bilderstiles in Betracht. — Die § 131 aufgeführten Gründe für den Ursprung beider naukratitischer Stile außerhalb von Milet sind nach dem heutigen Stand unserer Kenntnis ausschlaggebend gegen *Böhlau* Nekropolen 79 ff. 106 und *Weicker* D. Seelenvogel 111 f.; vgl. *Prinz* 91, 93, 97; *Burrows* und *Ure* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 333 f.; *Kuruniotis* Deltion II 1916, 206 f.: chiische Funde.

§ 140 Die im ersten naukratitischen Stile bemalten Gefäße sind vielfach technisch außerordentlich fein, dünnwandig, klingend hart gebrannt, von klarer Farbenpracht in ihrem dichten glänzend weißen Überzuge mit dem meist schwarzbraunen, in der Verdünnung goldgelben Glanzfirnis und den reinen, dichten Deckfarben. Dazu kommt die oft äußerst zierliche und saubere Zeichnung, die gegenüber der wuchtigen Kraft in den schwarzfigurigen Tierfriesen des zweiten Stils die knappe Eleganz des hohen Archaismus, ein Erbe des geometrischen Stiles,

bewahrt. Moderner im Sinne des 6. Jahrh. ist die schwarzbunte Ornamentik der Innenseiten, an welcher besonders dichte Lotospalmettenranken, Knospenreihen und Granatäpfel auffallen. An den Außenseiten tritt das Füllornament vielfach mehr zurück als in der rhodisch-milesischen Koine: der horror vacui ist geringer geworden; ein kleiner Löwe kann sogar als Verzierung einer hohen Becherwandung genügen. Das Fortgeschrittenste sind die leider nur in kleinen Scherben erhaltenen polychromen Menschendarstellungen, die den besten delisch-melischen oder protokorinthischen ebenbürtig gewesen zu sein scheinen. Einmal kommt eine unverständliche Beischrift vor. Eine einzelne Scherbe bezeugt Menschendarstellung auch für die gefirnißte Innenseite, die gewöhnlich rein ornamental verziert ist. Diese Technik gestattete schwerlich, den Bildern der Außenseite Gleichwertiges zu leisten; die genannte Scherbe zeigt ebenso wie andere, unserer Gattung nicht mehr zuzurechnende, bloß Weiß mit Innenzeichnung aus verdünntem Firnis. Neben diesen beiden Malweisen meldet sich auch hier der Einfluß des schwarzfigurigen Stiles: an Frauenköpfen erscheint neben der üblichen Aussparung die Deckung mit einem Weiß, das von dem des Grundes verschieden ist, und bei Männern und Tieren kommt volle Silhouette auch des Kopfes mit Aussparung der Innenzeichnung vor. — Die Leitform des Stiles ist ein entschieden toreutischer hochwandiger Becher von etwas steifer Eleganz, der bis zur Kratergröße wächst; daneben finden sich auch andere Becherformen sowie Schüsseln und Kessel, endlich allerhand Miniaturgefäße.

Abb. 118 Abb. 120 Abb. 119 Abb. 120

Literatur zum ersten naukratitischen Stil. Allgemeines. Die bisherigen Veröffentlichungen können nur als vorläufig gelten und werden hoffentlich durch den ersten Halbband des Catal. of vases in the Brit. Mus. ausgiebig ergänzt - was hier nicht versucht werden kann. *Gardner* Journ. hell. stud. VIII 1887, 119 ff., Naukratis II 38 ff. bemerkt zwar manches richtig und fein, verwirrt jedoch — wie die Behandlungen von *Walters* und *Perrot* zeigen — durch seine umständliche Einteilung, die die verschiedensten Stile in ein großes, sonderbar geordnetes System bringt und auch die naukratitischen Stile nicht scharf scheidet. Brauchbarer ist der Überblick von *Prinz* 87 ff. (Gruppe A), wo jedoch das Zitat für die feinsten bildlichen Scherben aus Naukratis und Athen fehlt (letztere irrig 94, beim zweiten Stil) und besonders die Angaben über die Technik unvollständig sind. Kurz *Buschor* 80. — Technik. An den mir genauer bekannten Scherben fehlt Glimmer (*Kinch* 150 hat ein wenig beobachtet, ebenso *Vasseur* a. O. 34, der außerdem die körnige Struktur des Tones unter der Lupe hervorhebt); dagegen kommen weiße Einsprengungen vor. Die Tonfarbe wechselt von grau über bräunlich zu blaßrot. Der Überzug scheint ursprünglich stets glänzend weiß und nur bisweilen vergilbt zu sein. Der Firnis ist an der Innenseite bisweilen ganz schwarz, jedoch mit der Neigung zu etwas verschossenem Graugrün; rot wird er nur durch besonderen Brand stellenweise. Auch an der Innenseite sitzt er nach *Edgar* Annual Brit. Sch. Ath. V 57 und *Graef* Vasen von der Akrop. I 47 Nr. 450, 452 auf Überzug, nicht auf Tongrund (bei *Graef* auch andere genaue Beobachtungen; vgl. *Thiersch* Aphaia 455). — Ornamentik der Innenseite: *Böhlau* 106, der den Unterschied von den alten rhodisch-milesischen Formen zu sehr betont, wenn er das Neue „ganz fremd" findet; richtiger, doch ohne klare Hervorhebung des zweifellosen fremden Einflusses, *Prinz* 89. Dagegen weist *Böhlau* mit Recht auf die Verwandtschaft mit dem zweiten naukratitischen Stil hin; für ihn sind freilich beide milesisch. Beispiele: Journ. hell. stud. VIII 1887, 119 ff. Tf. 79, 3 (Abb. 118); *Kinch* 229 Tf. 46, 2—4 (1 eine schwarzfigurige Nachahmung mit dekorativen menschlichen Gestalten; am Gewande schon ein Ansatz zur Faltenzeichnung; vgl. 151). *Kuruniotis* Deltion II 1916, 193 ff., 199, Tf. 2 Abb. 7—9, vgl. 14: Chios. Naukratis I Tf. 5, 1—10, 53, 55; *Furtwängler-Thiersch* Heiligt. d. Aphaia Tf. 129, 4 f.; *Graef* Vasen v. d. Akropolis I Tf. 24, 450 (das Rot eher braunviolett), Tf. 15, 451; *Perrot* IX 409, 202. — Außenseite: reich rhodisch-milesisch Naukratis II Tf. 5, 7 (ebda 3: Eber in voller Silhouette mit Aussparung). Journ. hell. stud. Tf. 79, 2 (*Perrot* IX 451): Sphinx mit weißem Gesicht, vgl. Naukratis II Tf. 5, 2; gröber: *Edgar* Cat. gén. du Caire, Greek Vases Tf. 2, 26136. *Urlichs* Zwei Vasen ält. Stils, Würzburg 1874 (schlechte Abb.). Ohne Füllornament Abb. 120 (*Salzmann* Tf. 38). Ein Prachtstück aus Delos erwähnt *Picard* Rev. arch. XXII 1913, 183. Ganz einfach: *Furtwängler* Vasensammlung im Antiq. Nr. 1646. — Menschendarstellung, davon nur eine polychrome Scherbe gut farbig veröffentlicht: *Graef* Tf. 24 (15), 450 (Abb. 119; *Buschor*[2] 81, 62); Naukr. II Tf. 5, 4—6 (Beischrift); 40: Kämpfe; Mythologisches: *Böhlau* Ath. Mitt. XXV 1900, 77, 1, vgl. *Lorimer* Journ. hell. stud. XXV 1905, 121 Tf. 6, 1 (*Buschor*[2] 81, 61): Busiris, rote Silhouette mit Aussparung; die Zeichnung entspricht ganz den gleichzeitigen schwarzfigurigen jonischen Vasen der „pontischen" Gattung, vgl. besonders den Hermes Gr. Vm. Tf. 21 (*Buschor*[2] 115). Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 6, 1—3; Heiligt. d. Aphaia 456, dort auch der Rest einer weißen Gestalt auf der Innenseite, ziemlich roh; vgl. die singulären weißen Reiter auf Firnis mit braunem Grund und weißen Prunkrosetten Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 5, 1 (dazu Naukratis II 47 J). — Formen. Infolge der Scherbenhaftigkeit der naukratitischen Funde ist nur die Hauptform, der konische Becher, in verschiedenen Abwandlungen gut bekannt, vgl. Abb. 120; Naukratis I Tf. 10, 3, 1 (*Perrot* 394); *Perrot* 409; *Urlichs* a. O. Andere Becherformen sind nur in Ägina kenntlich, Heil. d. Aphaia Tf. 127, 21 f. (erstere praktische Form schon in der mykenischen Toreutik und Keramik). Miniaturgeschirr: Naukratis II 40 c. — Herkunft: § 131. — Verbreitung: *Prinz* 87 f., wo die Funde aus Chios und von der athenischen Akropolis (irrig beim zweiten Stil, 94) und die von Ephesos

Abb. 118 Abb. 120 Abb. 119 Abb. 156

(*Hogarth* Exc. at Ephesus 229, 28, *Cecil Smith*) noch fehlen; weitere Fundorte: Rhodos, Milet (sehr wenig), Äolis, Gordion, Skythien (Beresan), Kykladen, besonders Delos (vgl. *Karo* Anz. XXVII 1912, 252), Ägina (mit vor dem Brennen aufgemalten jonischen Weihinschriften wie in Naukratis selbst und in Chios, vgl. *Wolters* Rhein. Mus. LXXI 1916, 283f.), Etrurien, Massilia. — Zeitansatz. *Prinz* 91 f.: erste Hälfte 6. Jh. In dem nach 570 gegründeten Hellenion sind Scherben unseres Stiles gefunden, dagegen anscheinend keine des reinen rhodisch-milesischen Stiles, der schon Mitte des 7. Jahrh. in voller Blüte stand. Da die Kolonie anfangs nur eine milesische Faktorei war, ist der erste naukratitische Stil gewiß erst einige Jahrzehnte nach der Gründung entstanden. Gehalten haben kann er sich bis tief in die zweite Hälfte des 6. Jahrh. hinab; stilistische Bedenken (*Prinz* 91) haben angesichts des allgemeinen Nebeneinander altmodischer und neuer Stile im 6. Jahrh. kein Gewicht; eine hübsche Vermutung von *Furtwängler* über den Stifter der äginetischen Becher freilich ebensowenig (Aphaia 480; vgl. *Wolters* a. O.).

§ 141 Der zweite naukratitische Stil ist dem ersten technisch wie stilistisch nah verwandt; auch bei ihm ist die Verbindung rhodisch-milesischer Friese an der Außenseite mit schwarzbunter Innenverzierung häufig; sie ist jedoch nicht sein wesentliches Merkmal. Dies ist vielmehr die Übernahme der schwarzfigurigen Technik, d. h. voller Silhouette mit Ritzung und Deck-
Abb. 121—124 farben für Tiere, Menschen und einen Teil der Ornamente. Mit der neuen Technik kam zugleich ein neuer Stil, wie so häufig im griechischen Kunstgewerbe: Gestalten und Ornamente zeigen ein ganz neues Formgefühl, dem nicht mehr die Knappheit des geometrischen Stiles, sondern die saftige Kraft der jüngeren assyrischen Kunst zugrunde liegt. Im einzelnen ist die Handschrift der Maler natürlich griechisch und in dem kräftig gerundeten Kurvenzuge zeigt sich örtliche Eigenart. Dies ist so selbstverständlich wie die Eigenart in Typik und Kompositionsweise; auf diesen Dingen beruht eben die Vielheit der archaischen Stile, die als Ganzes doch eine so ausgesprochen griechische Einheit bilden. Die allgemeine Vorbildlichkeit der korinthischen Keramik, die schon im 7. Jahrh. voll entwickelt war, wird dadurch nicht in Frage gestellt; auf die Einzelheiten der Stilisierung und Komposition können sehr verschiedene, auch nichtkeramische Vorbilder eingewirkt haben — besonders wohl toreutische, die sich in den Gefäßformen deutlich verraten. Es gibt jedoch auch im einzelnen Übereinstimmungen mit dem korinthischen Stile, so im zweispitzigen Lotos und in den schwarz-rot-schwarzen Flügeln.

Schematisch stellt sich die Entwicklung des Stiles folgendermaßen dar. In den rhodisch-milesischen bezw. den ersten naukratitischen Stil dringen die neuen Tierfriese und Ornamente ein. Sie besetzen sogleich den vornehmsten Platz auf der Schulter oder am Rande der Gefäße, wobei noch zwei oder drei alte Friese gegen einen neuen stehen können. Alsbald verbreiten sie sich weiter, so daß schließlich nur noch ein alter Fries am Fuße gegenüber drei neuen steht; endlich verschwindet das Alte ganz, gewiß zuerst an kleinen Gefäßen. Auch an den schwarzbunten Innenseiten wird Ritzung üblich, neue Ornamente treten auf, jedoch ohne die alten zu verdrängen. Daneben werden aber auch beide Seiten offener Gefäße nur mit schwarzfigurigen Friesen verziert. Ganz vereinzelt findet sich auch reine Silhouette ohne jede Ritzung und Deckfarbe, die auch an den Tieren rhodisch-milesischen Stiles und im Ornamente fehlt. Man könnte darin ohne weiteres eine Vergeßlichkeit des Töpfers erkennen, wenn nicht das Hauptstück, eine Kanne aus Rhodos, auch sonst Besonderheiten zeigte; die etwas primitiven Vogelfriese lassen an eine örtliche Nachahmung denken. — Im Hauptornamente tritt zum Teil einfach Neues neben Altes, besonders die Leitform des Stiles, eine schwung-
Abb. 121 volle Ranke mit liegender Halbpalmette, deren typischer Platz der Henkelansatz ist. Auch ein Fries aus umschriebenen und einfachen Palmetten kommt von außen; wenigstens findet er sich gleichartig an protokorinthischen, rhodischen und anderen östlichen Vasen. Doch auch das Alte erfährt eine Entwicklung, die sich über den ersten Stil ins rhodisch-milesische zurück verfolgen läßt. Fremde Einflüsse spielen dabei natürlich mit, werden jedoch aufgesogen. Das Hauptbeispiel ist die absetzende Wellenranke mit gegenständigen Lotosblüten und Palmetten. Besonders augenfällig ist der Hergang im Füllornament. Es ist anfangs noch sehr dicht und steht dem rhodisch-milesischen nah, doch fehlen dessen altgeometrische Formen und überwiegt bei weitem die Rosette in verschiedenen, zum Teil neuen Formen; sie wird allmählich massiger, entbehrt aber zunächst noch der Ritzung. Allein die Versuchung, der korinthischen Massenware zu folgen, war zu groß: Klexrosetten, dann einfache Klexe mit Ritzung, endlich ohne diese treten auf und beherrschen bald allein das Feld; auch der Rest der alten Randornamentik, flüchtige Strichreihen, verschwindet und umgekehrt dringen die Füllklexe in die rhodisch-milesischen Friese ein. Damit war das Füllornament soweit entartet, daß man es
Abb. 122 bei feinerer Ware lieber ganz fortließ, wie in allen modernen Stilen des 6. Jahrh. Nun erinnerte nur noch der weiße Überzug an die Herkunft des Stiles.

Die Tiere werden gern symmetrisch angeordnet, bis zu ausgesprochenen Wappen, doch kommt auch die alte Reihung noch vor. Bei den Löwen ist neben einfachem Schreiten und Kauern das sumerisch-bayerische Schema mit umgewendetem Kopfe beliebt; es kommt selbst da vor, wo der Löwe eine Pranke an ein anderes Tier legt — eine häufige Andeutung von Kämpfen, die nur selten wirklich dargestellt werden. Der Panther wird gern gefleckt und mit dem Kopf in Vorderansicht dargestellt, mit erhobener Pranke oder in einfachem Schreiten, wie Stier, Hirsch, Bock, der dabei weidet,

oder Eber, der auch läuft. Die Wasservögel, neben welchen jetzt auch der Hahn vorkommt, kennzeichnen sich infolge der Vorliebe für ausgiebige Kurven meist als Schwäne. Der gleichen Vorliebe verdankt auch der Greif seinen langen, geschwungenen Hals, den er leicht umwendet. Für ihn ist ein elastisches, auch bei Löwe und Sphinx häufiges Kauern geradezu Regel, während die Sphinx auch sitzt und schreitet. Dazu kommt der vorher ganz vereinzelte Menschenvogel, die Sirene, und der Kentaur. Von Einzelheiten sei nur die Verwendung von Weiß neben Rot genannt. Bisweilen kommt auch Gelb vor, so bei einer Sphinx auf einem Teller ohne Füllornament, an welcher Ritzung und Aussparung nebeneinander stehen. Ihr Gesicht ist weiß, ihre Pfoten sind in Umriß gezeichnet und im Segment erscheint die alte Viertelrosette: ein wahres Kompendium der alten und neuen ostgriechischen Stilformen des 6. Jahrh. Der Kopf der Sphinx mit seinem graden Profil und natürlichen Haare zeigt einen großen Fortschritt gegenüber dem hocharchaischen Typus. Abb. 122

Die erhaltenen Menschendarstellungen sind im Durchschnitte nicht so fein wie die guten polychromen des ersten Stiles, doch kommt auch recht Gelungenes vor, so zwei einander überschneidende Profile und vor allem ein charakteristischer Negerkopf. An Szenen scheinen nur einfache Reigen und groteske Tänze mit lebhaften Gebärden vorzukommen, nur bei flüchtiger Ausführung mit etwas Füllornament. Starkes Herausdrücken des Gesäßes ist bei dem Männerrumpf mit übermäßiger Schmächtigkeit verbunden; bei den Frauen geben Busen und Gewand, das sich dem Umrisse möglichst anschmiegt, ein Gegengewicht; wir sehen hier die allgemeine Typik der jonischen schwarzfigurigen Stile in ihrer ältesten härtesten Form. Abb. 124 Abb. 123

Literatur zum zweiten naukratitischen Stil. Allgemeines s. o., erster Stil. *Buschor*² 80 f. *Prinz* 92 ff. (Gruppe B und C) scheidet nach dem Vorkommen oder Fehlen von Friesen rhodisch-milesischen Stiles, was jedoch unnötig und Scherben gegenüber vielfach untunlich ist; deshalb sind auch die „Fragmente, die den Übergang darstellen" (von Gruppe A, unserem ersten Stile) mit Vorsicht aufzunehmen. — Technisch findet *Prinz* 93 völlige Übereinstimmung zwischen A und B (seiner rein schwarzfigurigen Gattung), während er bei der Mischgattung C nur den gelblichen Überzug mit rhodisch-milesischem vergleicht (93, 95). Ausreichende Angaben fehlen; einzelnes z. B. bei *Pottier* Mon. Piot I 44. Ohne Ritzung und Deckfarben: *Kinch* 226 f.; Anz. XXVII 1912, 334 f. — Vorbilder. Bei einer sicher im wesentlichen dem 6. Jahrh. angehörigen Vasengattung bedarf es wahrlich keiner verwickelten Hypothesen, wie sie *Böhlau* aufstellt, um das Auftreten der schwarzfigurigen Technik zu erklären; er hält freilich seinerseits das Einfache und Natürliche für kompliziert (Nekropolen 85). Vgl. §§ 111, 144 (korinthischer Stil, rhodische schwarzrote Gattung). Korinthische Einzelheiten: *Thiersch* Tyrrh. Amphoren 70, 92. — Wichtigere Abbildungen. Journ. hell. stud. VIII 1887, 120 Tf. 79, 1; XXIX 1909 Tf. 25; *Petrie* Naukratis I Tf. 5, 34—36, 40—43 (41 Abb. 124), 49; Tf. 6, 3—5; Tf. 7, 8 f.; Tf. 13, 2, 8; *Gardner* Naukratis II Tf. 7, 2, 5; Tf. 8 (*Böhlau* Nekropolen 80 f., vgl. Tf. 12, 2, 4 f.); Tf. 9, 1—4; Tf. 11 f. (Abb. 122), Tf. 13, 1 (Abb. 123); dagegen kann der Teller Tf. 20 trotz seines Überzuges nicht hergezogen werden, vgl. § 191. *Kinch* Fouilles de Vroulia 225 f. (Abb. 121) Tf. 15; 24, 6; Mon. Piot I Tf. 4 (*Buschor*² 78); Jahrb. I 139, 2939; Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 6, 4 f., 7 f.; Tf. 7, 1; *Walters* I 346 (*Herford* Handb. Tf. 5 b); Mon. d. Lincei XVII 638 f., 454 ff.; XXV 534 Tf. 12; Deltion II 1916, 196 Tf. 2 Abb. 10 ff. Tf. 3; *Edgar* Cat. gén. du Caire, Greek Vases Tf. 2, 26137—140; Tf. 3, 26144, 146 (zu 26137 vgl. *Kinch* Tf. 24, 6). — Einzelheiten. Gefäßformen. Am häufigsten nachgewiesen sind kalottenförmige Schalen und Kessel sowie Teller, seltener sind Kannen und Kratere verschiedener mehr oder minder hoher Form (Jahrb. I 139, 2939; Mon. d. Lincei XXV 534 Tf. 12; Mon. Piot I Tf. 4; *Kinch* 225 f. Tf. 15, alle nach Metallvorbildern; Naukratis II Tf. 11, 3, Stangenhenkel besonderer Form) sowie der hochwandige Becher des ersten Stiles (Journ. hell. stud. XXIX 1909 Tf. 25). Anderes ist vereinzelt, z. B. der Napf Anz. XXIX 1914, 231 f., die Feldflasche *Weicker* D. Seelenvogel 112, 1. Sonderform mit strickförmigem Bügelhenkel Deltion II 202 Tf. 3, 20 f. — Verzierungsweise. Das Neue nur an der Schulter: Abb. 121; Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 7, 1; Jahrb. I 139, 2939; das Alte nur unten: Naukratis II Tf. 11, 3; Tf. 8: innen schwarzbunt; Tf. 9, vgl. Deltion I 89 f.: beidseitig schwarzfigurige Tierfriese. Teller mit konzentrischen Streifen: Tf. 11, 1 f.; mit Segment: Tf. 12 (Abb. 122). — Ornamentik. Die wichtigsten Formen Naukratis II Tf. 7, 5; Tf. 8 (*Böhlau* 80 f.; vgl. seine Ausführungen 106); Tf. 11, 2. Umschriebene Palmetten, noch mit kleinem Fächer, schon im rhodisch-milesischen: Mon. d. Lincei XIV Tf. 26; vgl. *Prinz* 96 und § 144. Liegende Vollpalmette: Annual V Tf. 7, 1 c, d. Woher die liegende Halbpalmette stammt — es braucht nicht aus der Keramik zu sein — läßt sich nicht sagen, trotz der Anklänge auf klazomenischen Sarkophagen. Blattstern: Mon. Piot I Tf. 4. Füllornament, Beispiele der Entartung: Naukratis II Tf. 8 (*Böhlau* 80); Journ. hell. stud. Tf. 79, 1; XXIX Tf. 25; Mon. Piot I Tf. 4; *Böhlau* Tf. 12, 2, 4 f.; Naukratis I Tf. 6, 4 f.; Tf. 13, 8; bei letzterer Scherbe steht neben einfachen Klexen noch eine ganz sorgfältig gemalte Rosette. Klexe in den rhodisch-milesischen Friesen: Mon. Piot I Tf. 4. Korinthisierende Rosetten ganz vereinzelt auch auf klazomenischen Sarkophagen und Vasen, §§ 161 ff. (Bull. hell. XXXIV 1910 Tf. 12; Bonn 1522). Abb. 124 Abb. 122 f. Abb. 121 § 142

Tiere und Fabelwesen. Alte Reihung: *Walters* I 346; Deltion I 89 f. Symmetrisch mit Mitteltier: Journ. hell. stud. Tf. 79, 1; ohne ein solches: Naukratis I Tf. 6, 5; Wappen: Tf. 6, 3 links. Sumerische Typik: *Curtius* Sitz. Akad. München 1912, VII, verwendet selbst bei Andeutung von Kämpfen: *Edgar* Cat. gén. du Caire, Greek Vases Tf. 2, 26139; Naukratis I Tf. 13, 8 (mit Stier, vgl. II Tf. 11, 3). Wirklicher Kampf: I Tf. 6, 3 rechts. Wenn *Gardner* II 40 g meint, der kleine Löwe Tf. 7, 2 spiele mit dem Schwanz der Sphinx vor ihm, so täuscht ihn ein Zufallsergebnis des Raummangels und eine Angleichung an Kampf- und Wappengruppen, wie sie auch sonst vorkommt, z. B. Tf. 9, 2. — Von den einzelnen Typen wird nur weniges hervorgehoben. Bei einem von den drei ganz gleich gezeichneten großen Löwen, Naukratis II Tf. 7, 2, will *Weicker* D. Seelenvogel 112, 1 ein Hals-

band erkennen. Er meint wohl die Stilisierung der Mähne, bei welcher die einfache Form der graden Begrenzung naiv mit der damals beliebten Zackenform verbunden ist. Ebenso Deltion I 89. Weidender Bock: II Tf. 9, 1; 2: Panther, vgl. Tf. 8, 1; Anz. XXIX 1914, 230. Laufender Eber: Mon. d. Lincei XVII 638. Hahn: I Tf. 5, 43; Journ. hell. stud. XXIX 1909, 334 Tf. 25. Taube: Anz. XXIX 1914, 231 f. Greif: Mon. Piot I Tf. 4; Naukratis I Tf. 6, 4. Sirene: II Tf. 7, 2; Tf. 11, 3. Woher Sirenen auf Vasen des 6. Jahrh. kommen, kann man natürlich nicht wissen; *Weickers* Ausführungen, D. Seelenvogel 112, sind noch haltloser als *Böhlaus* Hypothesen, auf denen er fußt. Kentaur:
Abb. 122 *Weicker* 112, 1. An der Sphinx, Naukratis II Tf. 12, wollte *Gardner* 45 bei der Auffindung weiße Glanzlichter erkennen, was ein schwerer Anachronismus ist. Es kann nur dekoratives oder zur Zeichnung benutztes Weiß gewesen sein. Polygnots vier Farben kommen auch sonst in der älteren Keramik vor, ohne daß daraus auf die große Malerei zu schließen wäre; denn sie werden rein dekorativ verwendet und die große Malerei war nicht schwarzfigurig. *Gardners* technische Angaben sind ungenügend und stimmen nicht mit denen von *Pottier* Catal. II 502 f. überein. Der Kopftypus der Sphinx ist die untere Grenze dessen, was im zweiten Stile vorkommt; er findet sich dort neben und durcheinander mit dem alten Typus des ersten Stiles wie Journ. hell. stud. Tf. 79, 2. — Beispiel sinnvoll dekorativer Verwendung von Weiß: ebda 1. — Menschendarstellung. Naukratis I Tf. 5, 35 (rot gedeckt), 40 – 42 und wohl auch 49; dies und das Prachtstück 41 (Abb. 124) übergeht *Prinz* 93 ohne Begründung. Naukratis II Tf. 11, 1 f. (Männerreigen und Tiere stehen im gleichen Fries gegeneinander Kopf); Tf. 13, 1 (Abb. 123). Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 6, 4 f. Deltion II 196 Tf. 2, 10 ff. — Herkunft: § 131. — Verbreitung: *Prinz* 93 f. (wo die Scherben von der athenischen Akropolis zu streichen sind, s. erster Stil), 96, dazu *Hogarth* Excav. at Ephesus 227, 22 f. (*Cecil Smith*); *Kuruniotis* Deltion I 1915, 89 f.; II a. O. (Chios); Journ. hell. stud. XXIX 1909 Tf. 25 (Böotien); *Pharmakowski* Anz. XXIX 1914, 230 ff. (Skythien); *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 638 f. (Gela); XXV 534 Tf. 12 (Syrakus). Die Verbreitung scheint geringer zu sein als beim ersten Stil, aber ebenso weit zu reichen (Etrurien, Pontos). Zeitansatz. Bedenkt man, daß der Stil typologisch jünger als der erste ist, wenn auch beide lange nebeneinander bestanden haben werden, so kann man seine Anfänge höchstens um 600 denken. Die Masse gehört sicher dem 6. Jahrh. an und dürfte weit hinabreichen. Vgl. *Prinz* 97; *Burrows* und *Ure* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 334; *Buschor* 81.

§ 143 Rhodisch-naukratitisch darf man vielleicht frageweise eine Gattung von randlosen
Abb. 125 Schalen nennen, die in Naukratis häufig, auswärts ganz vereinzelt sind; eine Schale ist durch die aufgemalte Weihinschrift als einheimisch gekennzeichnet. Technisch gleichen sie grundsätzlich, doch nicht im einzelnen dem ersten naukratitischen Stil: innen brauner Firnis mit weißen und roten Streifen, außen heller Überzug mit bescheidener Firnismalerei. Sehr häufig ist die wirkungsvolle Verzierung durch zwei stark stilisierte Augen mit Andeutung der Nase zwischen den Henkeln, doch kommen auch einfache Strichgruppen vor. Dies und die Form nähert unsere Schalen jener feinen spätgeometrischen, höchst wahrscheinlich rhodischen Gattung der Vogelschalen, bei welcher sich innen auch rote Linien auf Firnis sowie bei dem größten Stücke Nachahmung des rhodisch-milesischen Überzuges und Füllornamentes neben altrhodischen Hauptornamenten finden. Man kann daher fragen, ob hier Erzeugnisse der rhodischen Ansiedler in Naukratis vorliegen. Die neuerlichen Funde in Chios verwickeln die Frage.

Literatur. *Gardner* Naukratis II 41 Tf. 7, 1, vgl. I Tf. 10, 11 und *Murray, Walters, Smith* Excav. in Cyprus 110, 160, 2 (Abb. 125); ersteres ist eine spielende Sonderform, zwei oder ursprünglich drei Schalen ineinander (vgl. *Böhlau* Ath. Mitt. XXV 71; *Schweitzer* ebda XLIII 1918, 51), deren Stifter Rhoikos wir gar keinen Grund haben, für den bekannten Künstler zu halten. *Prinz* 97 f. (Gruppe D). Der Überzug ist meist bräunlich und ebenso wie der niemals schwarze Firnis sehr fest. Vgl. *Kinch* Fouilles de Vroulia 133 f., 165 f. Anscheinend gehört auch eine Scherbe aus Massilia hierher, *Vasseur* Orig. de Marseille 82 f. Tf. 12, 4. Chios: *Kuruniotis* Deltion II 1916, 201, vgl. 204 f.

Schwarzbunte Gattungen

§ 144 Eine rhodische schwarzrote Gattung ist im Überblick erwähnt und auch beim rhodischen geometrischen Stile schon gestreift worden; denn auf der jüngeren und eleganteren Form der geometrischen Randschale, die durch die Technik und die gleiche Spirale unter dem Fuß mit rein geometrisch verzierten rhodischen Gefäßen eng verbunden ist, stehen zwei Stile unvermittelt nebeneinander: der geometrische in dem tongrundigen Metopenstreifen zwischen den Henkeln und der orientalisierende an allen anderen Flächen außen
Abb. 126 und innen, die auf dem Firnis mit eingeritzten und teilweise rot gedeckten Mustern verziert sind. Kleine Nebenstreifen sind auch hier noch geometrisch, wie stets in der griechischen Ornamentik: schräge Striche, Zickzack, Gräten und schließlich auch Spiralen; aber diese leiten schon zu dem den Eindruck beherrschenden Neuen über. Dies verdrängte bald auch den
Abb. 127 Metopenstreifen und auf den gleichartigen Amphoren und Situlen ist nichts Altgeometrisches

mehr vorhanden. Die Leitform der Ornamentik ist die Palmette, die gern mit Bogen umschrieben wird; daneben kommen Lotosblüten und -knospen, teils in der alten rhodisch-milesischen, teils in unnatürlich aufgelöster Form, Flechtbänder, Stäbe, Sterne und Rosetten vor; zu diesen mag man auch die Kreise mit Wirbelornamenten rechnen; andere Kreise sind mit einzelnen Kolben, die man kaum Knospen nennen kann, zu eigenartigen Gebilden verbunden. Die Syntax erhebt sich nur an den Schalen bisweilen zu Bogenfriesen; meist besteht sie in einer ziemlich primitiven Parataxe (an den großen Gefäßen in je zwei Friesen hängender Ornamente), in welcher sich ebenso wie in den Einzelformen die Neigung zu möglichst massiger Bildung ohne Grazie zeigt — ein Formgefühl, das mehr orientalisch als griechisch anmutet. Wirklich zeigt auch eine Silberschale mit aramäischer Inschrift aus dem Kaukasus viel Verwandtschaft. In der östlichen Toreutik liegt offenbar die eine, in der argivisch-korinthischen Keramik die andere Wurzel dieses Stiles; denn die Fundumstände in Rhodos und im Nildelta, wo man kaum bis gegen die Mitte des 7. Jahrh. hinauf gelangt, sowie die Spärlichkeit dieser und anderer schwarzbunter Firnisware mit Ritzung im Osten lassen es als ausgeschlossen erscheinen, daß sie ihrerseits für die protokorinthische und korinthische Keramik vorbildlich war. Vielmehr ist der Osten mit peloponnesischen Gefäßen überschwemmt, während sich in Hellas keine Scherbe unserer kleinen Gattung gefunden hat; sie kommt außerhalb von Rhodos nur im Delta und am Pontos, in Beresan, vor, und zwar nur spurenhaft mit Ausnahme der eigenartigen Situlen von Daphnae. Diese zeigen auch andere Verzierungsweisen und bilden eine Gattung für sich; sie werden daher in einem eigenen Abschnitte behandelt, obwohl auch ihre ägyptische Form in einfachen Stücken in Rhodos selbst nachgewiesen ist. Nur über die Amphorenformen bedarf es hier noch eines Wortes. Es sind die drei Typen der jonischen schwarzfigurigen Keramik: Halsamphoren wie im rhodisch-milesischen Stil, elegante Bauchamphoren und eine Zwischenform mit einem plastischen Halsringe. So läuft durch die Schalen und Amphoren dieser kleinen Gattung eine Verbindungslinie vom geometrischen bis zum entwickelten schwarzfigurigen Stil und an den Situlen ist die zweite Hälfte dieser Entwicklung auch in den bildlichen Darstellungen zu verfolgen; im Ornamente knüpfen auch sie noch an den geometrischen Stil an.

Literatur. *Kinch* Fouilles de Vroulia 168 ff. (175: Abb. 126) Tf. 10, 12, 46, 6 (vgl. 5, Situla); dazu Gött. gel. Anz. 1915, 333 f., 336 f., 340 ff. Andere Abbildungen: *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 115, 12; *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 33 f. (*Pottier* Vases du Louvre I Tf. 13, 331); Jahrb. I 1886, 143. Ältere Literatur: *Böhlau* Nekropolen 89 ff., dem *Karo* De arte vascularia antiquissima, Diss. Bonn 1896, vorangegangen war; auch er nimmt rhodischen Ursprung an (40). *Prinz* Naukratis 63. *Buschor* 75, der die geschichtliche Stellung der Gattung richtig andeutet; vgl. [2]80 f. *Böhlaus* ausführliche Behandlung enthält viel Gutes, leidet aber unter der unglücklichen Neigung, das korinthische Vorbild im Osten wie in Italien zugunsten seiner imaginären äolischen Keramik möglichst auszuschalten, vgl. § 111 (er hat seine alte Ansicht jetzt selbst völlig aufgegeben); dabei weist er mehrfach ganz richtig auf Beziehungen zum Protokorinthischen hin, in welchem die schwarzbunte Technik sehr alt ist; auch die „vorkorinthischen" italischen Gefäße *Böhlau* 92 können daher nichts beweisen. Vom bunten Bucchero abgesehen, hat es schwerlich eine große griechische Vasengattung gegeben, in welcher die schwarzbunte Technik allein herrschte oder auch nur stärker als in der korinthischen Keramik war. Nichts deutet darauf, daß unsere kleine Gattung in einen großen ostgriechischen Kreis gehört, in welchem *Böhlau* sich gar den ganzen schwarzfigurigen Stil, dies eigenste Erzeugnis des Mutterlandes, entstanden dachte. Was eine junge ostgriechische Kanne mit Tierfries und etwas schwarzbunter Verzierung — also grundsätzlich dem zweiten naukratitischen Stile verwandt — durch ihre Ähnlichkeit mit Italischem beweisen soll, ist vollends unerfindlich; wenn wir einen korinthischen Archetypus haben, brauchen wir doch keinen äolischen zu erfinden (*Böhlau* 94, Brit. Museum A 94; es bleibt zu prüfen, ob die Kanne wirklich ostgriechisch ist und nicht etwa so protokorinthisch oder korinthisch wie *Scheurleer* Catalogus verzam. oudheden Tf. 53, 1 und ihre Verwandten; vgl. *Kinch* 190, 4). — *Kinch* nimmt nach den Marken unter dem Fuße der Schalen zwei verschiedene Werkstätten an, es fragt sich aber, ob diese Spiralen und Kreise als eigentliche Werkstattmarken gelten dürfen. Sie kommen nämlich nicht nur in der altmelischen Keramik, sondern auch bei den Philistern und endlich noch bei den Juden der Königszeit vor, und zwar zuletzt als nahezu einzige Verzierung der Gefäße. Damit ist der zeitliche Zusammenhang mit der rhodischen Keramik hergestellt. Bisweilen ist die Form auch allzu weitgehend ornamental durchgebildet, um als reine Marke gelten zu können (*Kinch* 171, dazu Gött. gel. Anz. 1915, 337; allgemein *Schweitzer* Untersuch. z. Chronologie d. geom. Stile I 37 f.). Dennoch ist es nicht ausgeschlossen, daß diese Ornamente oder doch ihre einfachsten Formen in Rhodos wirklich als Werkstattmarken benutzt worden sind; die von *Kinch* festgestellten Zusammenhänge werden ja auch durch die Technik und teilweise durch den Stil bestätigt. Bei den vrulischen Schalen scheiden sich darnach wirklich zwei Gruppen, die verschiedenen Werkstätten oder doch Händen — was für uns fast das Gleiche bedeutet — zuzuweisen sind; der Vorrang gebührt der mit der Kreismarke gegenüber der anscheinend in verschie-

denen Stilen arbeitenden Spiralwerkstatt. Einer von beiden möchte er auch ein tongrundiges Ringgefäß mit ähnlichen Ornamenten zuweisen (46); die Form der „Schalenpalmette" genügt dazu jedoch kaum; vgl. das Folgende und Mon. d. Lincei XIV Tf. 26. — Von einfacher, ganz oder fast ganz gefirnißter Ware bezeichnet *Kinch* 167 f. als technisch eng verwandt und auch durch die Spirale unter dem Fuß mit den vrulischen Schalen verbunden seine große Gattung der „Gräberschalen" (auch „einfache braunschwarze Schalen" genannt) und ein paar entsprechende Kannen. Die Feinheit der Arbeit steht in auffälligem Gegensatze zu dem fast vollständigen Fehlen jeder Verzierung (vgl. die weitverbreiteten jonischen Schalen §§ 193 f.). S. Tf. 26, 15; 32 f 1, f 3; 44, 32, 1; 45. — Analogien. Palmettenfries: *Böhlau* Tf. 2, 2, Tf. 3, 2, vgl. § 115: Granatapfel und Bein als Salbgefäße. Naukratis II Tf. 8, 2 (*Böhlau* 81, 35), schwarzbunt im zweiten naukratitischen Stil; Ath. Mitt. XXII 1897, 280, 12a (Ergänzung im einzelnen fraglich), vgl. *Waldstein-Hoppin* The Argive Heraeum II Tf. 64, 1, entwickelter: protokorinthisch. Silberschale aus dem Kaukasus: *Perrot* III 792, vgl. *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 87 (umschriebene Palmetten). Italische Nachahmung *de Ridder* Vases Bibl. nat. I Tf. 2, 72.

§ 145 Die Situlen von Daphnä im Delta stehen in dreifacher Beziehung zu Rhodos: ihre
Abb. 127 ägyptische, in der griechischen Keramik sonst nicht vertretene Form ist auch in Rhodos in mehreren einfachen, nur mit Streifen und ein paar bewegten Linien am Halse verzierten Beispielen von leicht abweichendem Umrisse nachgewiesen; das altertümlichste Stück zeigt das gleiche Nachleben rhodischer geometrischer Ornamente in Verbindung mit rhodisch-milesischen Füllornamenten und den gleichen Überzug wie jene größte Vogelschale aus Rhodos; und die schwarzrote Ornamentik der anderen entspricht z. T. genau der der rhodischen Schalen und Amphoren; so zumal ein ausschließlich ornamental verziertes Stück. Andere zeigen jedoch auch in den Bildern ebenso wie in der Form auffällige Beziehungen zu Ägypten, so in der Darstellung deutlich charakterisierter Ägypter und des Edelfalken. Es läge daher nahe, sie für Erzeugnisse rhodischer Töpfer im Delta zu halten; aber angesichts jener einfachen, gewiß in Rhodos selbst gefertigten Situlen und der mannigfachen ägyptischen Elemente im westlichen Kleinasien (samische und klazomenische Mumiensarkophage, Ägypter auf den schwerlich aus dem Delta stammenden Caeretaner Hydrien u. a. m.) muß trotz des Schweigens der Funde auch mit der Möglichkeit rhodischen Ursprunges oder der Herstellung an beiden Orten gerechnet werden. Ob die Fundstelle Daphnä selbst oder ein benachbartes Lager jonischer Söldner ist, fragt sich auch; dagegen ist der Ansatz der jüngeren Fundmasse in das erste Drittel des 6. Jahrh. gesichert; die obere Grenze auch für die altertümlichsten Stücke ist die Mitte des 7. Jahrh.

Der wenig feine Ton ist stumpf gelbgrau, anfangs mit hellem Überzuge, der ebenso wie der dunkelbraune Firnis schlecht gehalten hat. Die bildliche Verzierung beschränkt sich auf die Felder zwischen den Henkeln, darunter folgen breite Firniszonen; sie sind auf der geometrisierenden Stilstufe leer, sonst mit jenen schwarzroten geritzten Ornamenten in hängender Anordnung wie auf den Amphoren bedeckt. Das Bildliche, Tiere, Dämonen und Menschen, ist durchaus schwarzfigurig mit reichlicher Ritzung und Rot, und zwar auch da, wo das geometrische Ornament noch fast gleichberechtigt daneben steht und das Füllornament dicht ist. Diese Füllung ist wunderlich gemischt: neben Geometrischem ein ziemlich natürlicher Strauch, Vögel, Heuschrecke, Hase, recht stillos gegenüber den wenigen Blatt- und Punktrosetten der vorherrschenden rein orientalisierenden Weise, die vielfach ganz auf Füllornamente verzichtet. Die Gestalten, meist einzeln oder im Wappenschema, sind im wesentlichen rein dekorativ und es liegen kaum Ansätze zur Szenenbildung vor; so schwingen zwei beschnittene Ägypter gegeneinander die aus Herodot bekannten Knüppel, stehen Flöten- und Saitenspieler oder zwei Frauen um einen Dreifuß; von den Tieren hält ein Pantherweibchen einen Hasen im Maul, ein Löwe beißt in seine Beute: das Blut rinnt. Bellerophon und die Chimära, beide in friedlicher Haltung, sind auf beide Seiten der Henkelzone verteilt. Beflügelung ist nach ostgriechischer Art häufig; Sphinx und Gorgo sind benennbar; ein schlangenleibiger Dämon mit Schlangen in den Händen könnte Typhon oder Boreas, sein menschliches Gegenstück ein Boreade sein. Von den Tieren sind noch ein kniender Widder, Eule und Hahn hervorzuheben. Die Zeichnung reicht von hohem, aber gefestigtem Archaismus bis zur Stufe der reifen jonischen schwarzfigurigen Malerei. Bei den Ägyptern ist die Seitenansicht des Rumpfes leidlich gelungen und ein prächtiges Rind erinnert sogar an die Jo auf einer der spätesten, schon attisierenden jonischen Vasen (§ 176). Umgewendete Löwen ähneln denen des zweiten naukratitischen Stiles.

Literatur. *Kinch* Fouilles de Vroulia 125 f., 188 ff. Tf. 46, 5; *Petrie* Tanis II Tf. 25 f. (Abb. 127; *Perrot* IX 380), 29, 2; *Dümmler* Jahrb. X 1895, 37; *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 51, 1, vgl. *Prinz* Naukratis 55 f.; das von beiden verglichene korinthische Gefäß ist wesentlich anders geformt als die Situlen. *Walters* I 350 f., sehr knapp, dazu Cat. of vases in the Brit. Mus. II 87 ff. B 104—106, 20; die verschiedenen Vasengattungen aus Daphnä sind in diesem Abschnitte nicht deutlich geschieden. Da die Abbildungen bei *Petrie* flüchtig sind, können die Situlen nur als vorläufig veröffentlicht gelten. *Kinchs* und *Dümmlers* Angaben über die Technik widersprechen sich zum Teil und bedürfen genauer Nachprüfung. *Kinch* sagt nichts von dem Überzug und findet vollkommene Übereinstimmung mit der rhodischen schwarzroten Ware. Beziehung zum rhodischen geometrischen Stil: *Zahn* bei *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 168 f., vgl. § 86, Eindringen des rhodisch-milesischen Füllornamentes in den rhodischen geometrischen Stil (andeutend *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 143). Zeitansatz und Ortsname §§ 27 f.

Eine teilweise schwarzbunte Gattung einfacher Kannen und Schalen darf ebenfalls bestimmt als ostgriechisch bezeichnet werden. Mehrere sind in Rhodos und in Skythien, Scherben einer Kanne auch in Thera gefunden worden.

Der rötliche, mehr oder minder glimmerhaltige Ton zeigt bisweilen einen feinen hellgelben oder weißen Überzug, soweit er nicht mit braunschwarzem Firnis bedeckt ist. Dies pflegt mindestens bei dem größeren Oberteil des Kannenkörpers, der vorwiegend breit und bauchig ist, der Fall zu sein. Darauf sind mit Rot, Violett und Weiß einzelne Streifen und um den Hals ein Kranz geritzter Stäbe gemalt. Diese Stäbe werden auch in einer oder mehreren Metopen unterbrochen; eine Hauptmetope auf der Schulter erinnert stark an die einfach verzierten rhodisch-milesischen Kannen von ähnlicher Form. Sie ist einmal mit einer hängenden rotweißen Lotosblüte, ein andermal mit einer geritzten und teilweise rot gedeckten Wildziege mit Punktrosettenfüllung verziert. Auch weiße Augen an der Kleeblattmündung finden sich hier wie im Rhodisch-Milesischen. Am Halse kommt eine Flechtbandandeutung von kleinen Spiralhaken vor, um den Fuß kolbenförmige, mehr oder minder weitgestellte Strahlen. Aus solchen ist auch der schwarzrote Stern im tongrundigen Rund einer flachen Schale mit hohem Fuß vom rhodisch-milesischen Typus gebildet. Ob einzelne ganz gefirnißte Teller gleichen Typs mit weißen und roten Kreisen und einer geritzten Mittelrosette derselben Gattung angehören, ist sehr fraglich; sie scheinen auch technisch dem Rhodisch-Milesischen näher zu stehen. Damit schließt sich dieser vom bunten Bucchero bis zum zweiten naukratitischen Stile reichende Kreis.

Literatur. *Kinch* Fouilles de Vroulia 190 ff. Tf. 11, 1—3, 5; *Pharmakowski* Anz. XXVII 1912, 330 f. Abb. 13 f. (*Dragendorff* Thera II 222, dazu Gött. gel. Anz. 1915, 337 f., 340 ff.).

Schwarzfiguriger Tierfriesstil

Schwarzfigurig orientalisierend mag man endlich eine jonische Gattung des 6. Jahrh. nennen, die noch wenig bekannt und daher nicht scharf begrenzt ist. Die veröffentlichten Gefäße zeigen Tierfriese jonischer Art — Reihung und symmetrische Grup- Abb. 128
pierung —, z. T. mit Füllornament, das wie ein letzter Ausläufer des rhodisch-milesischen und naukratitischen aussieht: ein Eindruck, den die Fundumstände am Pontos bestätigen. Schwäne, Flügelrosse, Löwen, Panther, Rinder, Widder, Sphingen, im Rundbild auch eine Pantherprotome und ein weißer Pantherreiter kommen vor, nicht sehr sorgfältig und von etwas dürrer Eleganz. Ritzung, Rot und Weiß sind reichlich verwendet; bei dem Reiter sitzt das Weiß noch auf Tongrund (der Ton ist rötlich, der Firnis braunschwarz). Im Ornament finden sich alte wie junge Lotosformen. Die Zeichnung erinnert in manchem an die jonisierende attische Gattung der „tyrrhenischen" Amphoren. Verwandt ist auch eine Gattung von Halsamphoren der entwickelten jonischen Form, die in großen Feldern einzelne Tiere und große Ornamente zeigen. Sie haben z. T. noch den hellen Überzug der älteren jonischen Keramik, die Zeichnung scheint jedoch zu der eleganten Zierlichkeit mancher Gattungen des reifen schwarzfigurigen Jonismus zu neigen; sie pflegen deshalb dem klazomenischen Kreise zugerechnet zu werden. Wir kommen dort darauf zurück.

Literatur. *Buschor* 79, [2] 106; Berl. phil. Woch. XXXV 1915, 315 (zu jung, um als Vorbild des attischen Tierfriesstiles gelten zu können). *Pharmakowski* Anz. XXVI 1911, 228 f. 231 ff. Abb. 38—41 und wohl auch 207, 16 und 224, 32, die in der Zeichnung ähnlich sind, sowie XXVII 1912, 360, 50; XXVIII 1913, 191, 29; 203, 48. *Nicole* Vases d'Ath. Suppl. Nr. 891 Tf. 10 (Abb. 128; sehr Abb. 128
ungenau beschrieben und irrig dem attischen Vurvastil zugerechnet); vielleicht gehört auch Anz. XIX 1904, 106, 11 hierher. Die Gattung verläuft sich anscheinend neben den bedeutenderen jonischen schwarzfigurigen Stilen. Amphoren mit Überzug Anz. XXVII 1912, 334, 336 f., vgl. 335 (§ 142) und den Askos 358. Weiteres ohne Überzug beim jonischen schwarzfigurigen Stil, §§ 174, 191.

Der Bucchero

§ 146 Die uralte monochrome Keramik ist bei den Griechen nie ganz abgestorben. Es bedurfte zu ihrer Erhaltung nicht der Berührung mit peripherischen oder zuwandernden Barbaren wie Phrygern oder Galatern, die höchstens das Vorhandene anregte. Zu höherer Geltung ist sie jedoch nur noch in wenigen, örtlich und zeitlich begrenzten Gattungen gelangt, zu bedeutendem Ruhme nur bei den hellenisierten Etruskern. Wir haben neben mehreren geometrischen Stilen Monochromes gefunden. Eine gelbtonige, wahrscheinlich argivische Gattung sahen wir in ihren kleinen Gefäßen weit verbreitet, während größere auf die Argolis beschränkt schienen; diese reichen in den orientalisierenden Stil hinein und berühren sich mit der hochentwickelten Reliefkeramik des 7. und 6. Jahrh. (§§ 75, 106). Letztere gehört nur insoweit hierher, als ihre Technik die Merkmale der alten monochromen Keramik bewahrt. Außer Betracht bleiben ferner hier und weiterhin die rohen Gebrauchsgefäße, über die wir nur zur Zeit der geometrischen Stile an einzelnen Orten einen leidlichen Überblick haben.

So begrenzt, beschränkt sich die monochrome Keramik vom orientalisierenden Stil ab im wesentlichen auf das Monochrome κατ' ἐξοχήν, die rußgeschwärzte „angeschmauchte" Tonware. Diese läßt sich durchs ganze Altertum verfolgen; in der hellenistischen Reliefkeramik spielt sie noch eine gewisse Rolle. Ihre höchste Blüte auf griechischem Boden hat sie allem Anscheine nach im ostgriechischen orientalisierenden Stil erfahren. An wie vielen Orten und über ein wie weites Gebiet hin dieser von Skythien bis Ägypten und Italien verbreitete griechische Bucchero im 7. und 6. Jahrh. angefertigt worden ist, läßt sich mangels jeder genauen Verarbeitung des reichen Stoffes in seiner Gesamtheit nicht sagen; doch darf man die Äolis, im besonderen vielleicht Mytilene als Ausgangspunkt der höheren Entwicklung und wohl auch als dauerndes Hauptzentrum betrachten. Im Einzelfalle gibt am ehesten der Glimmergehalt des Tones ein Kennzeichen ab: ist er stark, so wird das Gefäß ostgriechisch sein. Dieser Schluß läßt sich jedoch nicht umdrehen.

Die einzigen äolischen Ansiedler in Naukratis waren die Mytilenäer. Zahlreiche Weihinschriften zeigen, daß sie den Bucchero als ihre eigene Keramik betrachteten. Die Gattung, deren Formenvorrat reich ist, enthält neben glatten Gefäßen solche mit Reliefschmuck und mit Bemalung in Weiß und Rot. Für all das haben sich in der Äolis mit Lesbos genaue Analogien gefunden. Dort kennen wir den Bucchero bereits aus dem geometrischen Stile, der den Zusammenhang mit der vorgeschichtlichen Keramik deutlich verrät, zugleich jedoch so „modern" war, bisweilen mit einer nicht grade folgerichtigen technischen Tautologie statt der Politur der Oberfläche einen Firnisüberzug zu verwenden — was auch beim späteren Bucchero vorkommt. Wurzelt die Gattung in der Äolis besonders fest, so zeigt der naukratitische Befund, wie zäh sie selbst die Ansiedler, wohl aus sakralen Gründen, bewahrten. Damit ist die Ortsbestimmung im obigen Sinne gesichert.

Die Blüte dieser Keramik reicht ins 7. Jahrh. hinauf und umfaßt einen großen Teil des 6.; ihre Fortsetzung findet sie in der etruskischen Reliefkeramik, die sicher unter ostgriechischem Einflusse schon um 600 den unvollkommenen Impasto italico zum tiefschwarzen Bucchero entwickelt hat. Dieser hat in seinen späteren, etwas derben Formen in engster Anlehnung an die Toreutik noch geblüht, als der griechische Bucchero längst wieder zur unbeachteten Unterströmung geworden war. Der alte Bucchero sottile dagegen ist der griechischen Blüte gleichzeitig. In seinen besten Stücken will man sogar die griechischen Vorbilder selbst erkennen. Aber dies läßt sich nicht erweisen, und die beliebte, auch auf andere etruskische Vasengattungen, wie die rottonigen Reliefgefäße angewendete Vermittlungsannahme großgriechischer Werkstätten wird durch die Funde eher widerlegt als gestützt. Die etruskischen Goldarbeiter haben die griechischen auch durch die fabelhafte Feinheit ihrer Granuliertechnik übertroffen: zur Erklärung des Tatbestandes bedarf es also nur der naheliegenden Annahme, daß die Meister des Bucchero sottile sich anfangs besonders genau an toreutische und keramische (protokorinthische) Vorbilder gehalten haben.

§ 147 Mehr Anspruch auf griechischen Ursprung hat dagegen die nach dem etruskischen
Abb. 133 Hauptfundorte sog. Polledraragattung, denn sie steht in engstem stilistischem wie technischem Zusammenhange mit ostgriechischen Funden. Wer sie für etruskisch hält, kommt in die Lage, auch die rhodischen Funde für etruskische Einfuhr im griechischen Osten zu

erklären — wogegen nicht nur der große Zusammenhang, sondern auch der Glimmergehalt der rhodischen und einzelner italischer Polledraravasen spricht. So bleibt höchstens die Möglichkeit, die italischen Funde als grundsätzlich treue etruskische Nachahmungen ostgriechischer Vorbilder zu betrachten; manche Einzelheiten, besonders die Wagenform auf der großen Hydria, dem Hauptstück der Gattung, können dafür angeführt werden. Grade diese besten Vertreter des bemalten, selbst mit umfangreichen bildlichen Szenen verzierten Bucchero sind übrigens pseudomonochrom: der rötliche Ton zeigt nur einen feinen grauschwarzen Überzug; darauf sind Ornamente und Gestalten mit Rot, Weiß und Blau in vollen Flächen mit etwas Aussparung und ganz vereinzelter Verwendung von Ritzung gemalt. Dies entspricht grundsätzlich der rhodisch-milesischen Keramik, doch ist die dekorative Farbwirkung natürlich ganz anders; sie folgt offenbar ebenso wie die Gefäßformen und Reliefs des ganzen Bucchero der Toreutik, die mit Kyanos und eingelegten Metallen arbeitete. Die bildlichen Szenen sind von altertümlichster Typik; das Füllornament besteht fast nur noch aus aufsprießenden Blüten, wie auf den schwarzfigurigen Vasen und Sarkophagen des jonisch-chalkidischen Kreises. Dies spricht gegen Entstehung vor der ersten Hälfte des 6. Jahrh., während die Begleitfunde auch das spätere 7. Jahrh. offen lassen.

Das andere Extrem innerhalb des griechischen Bucchero sind die ganz schlichten kleinen Salbgefäße, meist von protokorinthischer und korinthischer Form, Lekythen, Alabastren, Aryballen, Ringgefäße. Verrät bei vielen, besonders bei den oft sehr langen quer geriefelten Alabastren der starke Glimmergehalt östliche Herkunft, so können andere sehr wohl argivisch-korinthisch sein; wer will vollends bei Täßchen und Näpfen mit oder ohne Firnisüberzug, die sich neben ganz gleichartigen einheimischen z. B. in Thera gefunden haben, sagen, wo sie gemacht sind? An ephesischen Funden bemerkt man die typischen Ornamentborten des dortigen geometrischen und orientalisierenden Stiles: sie dürften also einheimisch sein.

Das Fehlen fast jeder Veröffentlichung von Buccherogefäßen entwickelten Stils mit Ausnahme der reichen Polledrarahydria gestattet keinen anschaulichen Überblick. So sei nur noch kurz auf die Mannigfaltigkeit der Technik und der Verzierung hingewiesen, die sich stark von der Einheitlichkeit bei den Etruskern abhebt. Der Ton schwankt von hellem Grau zu tiefem Schwarz, seine Güte von hartem Brande zur Löslichkeit in Wasser. Neben mehr oder minder guter Politur kommt Überzug mit Firnis vor; die Polledraratechnik ist schon erwähnt. Bemalung und Reliefschmuck zeigen alle Grade von völligem Fehlen über einfache Reifen und wenige verstreute Ornamente zu völliger Überspinnung. Auch das Relief war bisweilen, doch schwerlich stets bemalt; so auch bei den Etruskern. Bildliche Szenen sind selten nachzuweisen; in Malerei kommen sie nur an den italischen Polledrarafunden vor. Einige Scherben von der äolischen Larissa zeigen hocharchaische Reiter in Relief. In der Ornamentik stehen der Lotos und seine Ableitungen sowie der Mäander voran; dazu kommen Flechtband, Palmetten, Rosetten, Stäbe, Strahlen und andere, zum Teil geometrische Ornamente.

§ 148 Literatur. Da weder eine erschöpfende Bearbeitung noch irgend ausreichende Veröffentlichungen vorliegen — man erfährt wichtige Einzelheiten oft nur aus beiläufigen Bemerkungen und selbst in den technischen Angaben finden sich Widersprüche — wird hier keine systematische Zusammenstellung, sondern nur ein Überblick über die Literatur gegeben. — Allgemeines. Die besondere Aufmerksamkeit ist auf den griechischen Bucchero erst durch die Funde in Naukratis gelenkt worden, deren Bedeutung die englischen Gelehrten mit Hilfe der Mytilenäerinschriften sogleich erkannten: *E. Gardner* Naukratis II 47 f., 50 f., 65, vgl. Journ. hell. stud. X 1889, 126 ff. (*Cecil Smith* bei *Petrie* Naukratis I 49); dennoch gilt in Deutschland *Löschcke*, der sich doch ausdrücklich auf *Gardner* beruft, vielfach als der Entdecker (Anz. VI 1891, 17 f.) — *Karo* De arte vascularia antiquissima, Diss. Bonn 1896, 9 ff., 17 ff., 22 ff. betrachtet die Zusammenhänge wesentlich unter dem Gesichtspunkte des griechischen, oder, was für ihn trotz der überlieferten Beziehungen zu Korinth fast dasselbe bedeutet, des ostgriechischen Einflusses in Italien. Dessen zweifellose Bedeutung genügt jedoch nicht dazu, die technisch und stilistisch besten Funde für griechisch zu erklären und den Etruskern nur die geringe Ware zu lassen. Damit ist das Können der Etrusker und ihre Selbständigkeit in der Verarbeitung der neuen Elemente zu gering eingeschätzt — was *Karo* selbst in seinen späteren grundlegenden Abhandlungen über die Goldschmiedearbeiten von Vetulonia zeigt (*Milani* Studi e materiali I, II). Dieser allgemeinen Neigung der Schule von *Löschcke* (vgl. für den Bucchero sottile *Böhlau* Jahrb. XV 1900, 183) tritt die von *Studniczka* entgegen, wobei das von zwei Seiten angegriffene Problem eingeengt und die Kriterien vermehrt werden. Einen wesentlichen Fortschritt bedeutet auch hier *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst, der *Karo* im einzelnen berichtigt, z. B. 134, wo sich wieder einmal die Unhaltbarkeit des etwas naiven Kompromisses zeigt, nach welchem man für großgriechisch erklärt, was offenbar italisch ist, aber durchaus nicht etruskisch sein soll. Durch diese Verschiebungen

werden *Karos* auf genauer, durch wichtige Angaben von *Löschcke* ergänzter Sachkenntnis beruhende Zusammenstellungen nicht entwertet; dies um so weniger, als vieles noch unentschieden ist. Seine Annahme, daß der wenig haltbare reich bemalte Bucchero vorwiegend aus der älteren Zeit, etwa von der Mitte des 7. Jahrh. an stamme, enthält wohl einen richtigen Kern (27). — Über das Verhältnis des etruskischen Bucchero zum griechischen gibt *Pottier* Cat. II 323ff., dem *Walters* folgt, Cat. Brit. Museum I 2 XXIX, einen kurzen, vortrefflichen Überblick mit wohlerwogenen Schlüssen (Buntheit des etruskischen Reliefbucchero 347; zu berichtigen die Angabe über *Furtwänglers* Meinung, Berl. phil. Woch. XVIII 1888, 1454: er nimmt nicht mehrere Zentren, sondern nur ein ostgriechisches an). — Samos: *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 119ff. Tf. 9, 1—8 (*Perrot* IX 159). — Eine nützliche, aber etwas ungenaue Zusammenstellung des Hauptstoffes gibt *Prinz* Funde aus Naukratis, Leipzig 1908 (7. Beiheft zur Klio) 57ff. Seine Liste ist auch gegenüber den Angaben von *Gardner* und *Pottier* nicht vollständig (z. B. Neandria, Thera, Delos, Akropolis von Athen) und enthält andrerseits primitive Barbarenkeramik (58f., Kaukasus). Verdienstlich sind seine technischen Angaben, wenn auch der Historiker darin natürlich nicht ganz heimisch ist; so ist seine Annahme, der innere Ton der Polledrararaware sei nur durch den Brand rot geworden, gegenüber den deutlichen Angaben von *Cecil Smith* unhaltbar; wichtig ist jedoch seine Feststellung starken Glimmergehaltes bei einem bildlich bemalten italischen Gefäß. Wenn *Prinz* zur stilistischen Ansetzung des bemalten Bucchero in der Äolis *Böhlaus* hypothetischen äolischen Firnisstil heranzieht, so ist dies insofern eine petitio principii, als *Böhlau* seinerseits auf der Ansetzung des Bucchero durch die Mytilenäerinschriften fußt (Nekropolen 96f., vgl. §§ 111, 144). — Einige Angaben über die delischen Funde macht *Picard* Rev. arch. XXII 1913, 183f., rhodische Funde veröffentlicht *Kinch* Fouilles de Vroulia 152f., Tf. 27, 14; 31, 7; 32bb 3; 34, 2, 5; 41, 15 (nicht 12), 2; 42, 22, 12; 44, 27, 6: graue zum Teil bemalte Ware jeder Art und Größe bis zu Spitzamphoren.

Einzelnes. Die wichtigste Einzelfrage ist die nach der Heimat der Polledrarakeramik. Sie ist eingehend behandelt und zugunsten Etruriens beantwortet von *Cecil Smith* Journ. hell. stud. XIV 1894, 206ff. Tf. 6f. (farbig; Abb. 133); gegen ihn *Karo* 22ff. Die Technik der rhodischen Funde beschreibt *Smith* 220 als der der italischen wesentlich gleich, während seine Angaben Naukratis I 49 ganz anders lauten; immerhin ist der hier erwähnte Glimmergehalt doch wohl zweifellos; für das italische Fundstück Berlin 1543 bezeugt ihn *Prinz* 60f. (vgl. *Smith* 213). Auch die samischen Funde, *Böhlau* Nekropolen 119ff. Tf. 9, 1—8 (*Perrot* IX 159) sind technisch ähnlich, aber minderwertig; samisch brauchen sie deshalb nicht zu sein, doch ist dies auch nicht ausgeschlossen, obwohl ganz Gleichartiges in Delos gefunden worden ist. *Böhlau* erwähnt keinen Glimmer, die Bonner Scherben sind jedoch stark glimmerhaltig. Stilistisch verbindet das Nebeneinander von Lotos und Mäander die östlichen und die italischen Funde. Die einzelnen Mäanderglieder der großen Hydria finden sich ähnlich auch auf den jonisch-italischen „pontischen" Vasen (§§ 183ff.). Die Metallform der Hydria ist bei der jonischen „Caeretaner" und bei der chalkidischen Gattung ähnlich, doch stets mit ausgebildetem Fuß; vgl. *Fölzer* Die Hydria, Leipzig 1906, 68f., die sowohl ostgriechische wie davon abhängige etruskische Arbeit für möglich hält. Für griechischen Ursprung: *Dümmler* Jahrb. II 1887, 22, 10 (Kl. Schr. III 202, 1, kurz), *Karo, Böhlau, Prinz, Buschor* 101; für etruskischen (vgl. allgemein *Milani* Studi e materiali I 297, 12): *Furtwängler* Vasensamml. im Antiquarium Nr. 1543 (implicite), *Gardner, Smith, Pottier, Perrot* IX 550f., *Walters* Catal. Brit. Mus. I 2 XXIII, XXIXf., 254ff. und vor allem *Studniczka* Ath. Mitt. XXIV 1899, 367 auf Grund des Wagentypus, ausgeführt von *Nachod* D. Rennwagen b. d. Italikern, Diss. Leipzig 1909, 67f. Bei der Durchdringung der verschiedenen Wagentypen — das helladische vierspeichige Rad unseres Wagens kommt z. B. auch am ephesischen Artemision und auf klazomenischen Vasen vor — ist der Beweis vielleicht nicht ganz sicher; auch übersieht Nachod, daß die korinthischen Goldreliefs mit dem gleichen Typus des Minotaurosabenteuers wie auf der Hydria kretisch sind, von festländischer Überlieferung also nicht zu sprechen ist (*Furtwängler* Gemmen III 18, 6). Theseus kommt auch auf den „pontischen" Vasen vor. Wenn die Bäume der Kentauren in Lotosblüten enden und der Faden der Ariadne offenbar unverstanden mit einer Blüte und einem Hundeschwanze zusammenstößt, so kann man das einem sorglosen Ostgriechen so gut zutrauen wie einem Etrusker. Am Ende stammen die italischen Polledrarafunde gar von eingewanderten Ostgriechen, so daß die Grenze vollends verschwimmt. Für griechischen, und zwar äolischen Ursprung spricht die mitgefundene Schale *Walters* Cat. I 2 Tf. 21, die in Form und Verzierung ganz griechisch wirkt; denn die Reihen hängender Dreiecke sind für den orientalisierenden Stil in der Äolis bezeugt, *Böhlau* Nekropolen 87 (*Perrot* IX 412). Ganz unwahrscheinlich ist der Gedanke von *Walters* 256, die Schale sei griechisch, aber in Etrurien nachträglich bemalt. Die für den ostgriechischen Bucchero allgemein geleugnete Verwendung von Blau bezeugt *Furtwängler* Jahrb. I 1886, 150, der doch wohl verblaßtes Weiß und Blau unterscheiden konnte. Vgl. auch die lakonische Arkesilasschale, § 227. Eine schöne Polledrarakanne in Genf. — Die Frage des Bucchero sottile kann durch das Vorkommen einer Scherbe auf der Akropolis von Athen nicht entschieden werden (*Böhlau* Jahrb. XV 1900, 183); sie läßt sich mit der Fülle griechischer Polledrarafäße nicht vergleichen. Dies ist übrigens nach *Graefs* Auskunft das einzige Beispiel von Bucchero auf der Akropolis; *Gardners* Angaben, Journ. hell. stud. X 1889, 128 sind irrig. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XVIII 1898, 988 hält sogar einen Bronzedreifuß von der Akropolis entschieden für etruskisch. — Weiterer Kreis. *Cecil Smith* bei *Hogarth* Excavations at Ephesus 224ff. *Dragendorff* Thera II 229f. *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 212f. *Furtwängler* Heiligtum der Aphaia 448 (*Thiersch*), 477. *Wiegand* Anhang zu d. Abh. Akad. Berlin 1908, 8. Zu den kleinen Salbgefäßen argivisch-korinthischer Form ist zu bemerken, daß bei ihrer verhältnismäßigen Jugend kein Grund vorliegt, sie von den nichtkeramischen Vorbildern der korinthischen Töpfer abzuleiten. Ringgefäß: Jahrb. I 1886, 150, 3037, ein ähnliches mit Schlange

Abb. 133

auf dem Henkel im Britischen Museum, dort auch ein Doppelflacon wie der rhodisch-milesische in Berlin, § 137, ebenfalls mit Schlange. Die langen Alabastra kommen in Gela, Megara Hyblaea, Syrakus durchweg mit korinthischen Vasen zusammen vor (gelbtonig: *Böhlau* Nekropolen 148 Tf. 5, 4). Daneben finden sich z. B. in Syrakus Kantharoi ähnlich dem von *Cecil Smith* für etruskisch gehaltenen aus Rhodos (Journ. hell. stud. XIV 1894, 220, vgl. Milani a. O.). Schuhförmiger Aryballos aus Megara Hyblaea Grab 428. Bruchstück eines helmförmigen gefirnißten Aryballos mit roten Blüten mit Ritzung: *Orsi* Not. d. scavi 1895, 182 (Syrakus). Kyprisch: *G.* und *A. Körte* Gordion 229 (*Karo*); vgl. *Myres* und *Ohnefalsch-Richter* Catal. of the Cyprus Museum 59. *Walters* Cat. Brit. Mus. I 2, 208. Barbarenkeramik, archaisch bis hellenistisch: *G.* und *A. Körte* Gordion 60ff.; *Zahn* Anz. XXII 1907, 228 (Kelten).

Der Fikellurastil

Der Fikellurastil ist eine noch merkwürdigere Erscheinung als der bunte Bucchero. § 149
Läßt sich dieser leicht als eine den veränderten Bedingungen angepaßte Nachblüte einer uralten Technik erweisen, so scheint jener aller Versuche einer entwicklungsgeschichtlichen Abb. 129—132
Einordnung zu spotten. Besäßen wir nur einen bestimmten Teil des Erhaltenen, so könnte man den Stil einfach als jüngeren Bruder des rhodisch-milesischen bezeichnen; der innerliche Unterschied läge in einem auf das Lichte und Leichte gerichteten Formgefühl, das Einfachheit und Sparsamkeit der Wirkungsmittel bedingt. Im übrigen wären alle Kennzeichen eines späten orientalisierenden Stiles gegeben: eine abgeklärte, völlig hellenisierte Pflanzenornamentik, die klassische Auswahl aus den geometrischen und orientalisierenden Linearornamenten, Spärlichkeit des Füllornamentes, einfache bildliche Szenen neben den Tierfriesen. Die Technik, die rein dekorative Absicht, das fast völlige Ablehnen der Ritzung trotz des Vorwiegens der vollen Silhouette wären das eigentümlich Ostgriechische.

Dies einfache Bild ergibt sich auf Grund der mit wagerechten Streifen bedeckten Gefäße. Aber grade sie stellen ein Zugeständnis an die Gewohnheit dar, die der rhodisch-milesische Stil am entschiedensten vertritt; die Eigenart des Fikellurastiles liegt jedoch in einer ganz entgegengesetzten Verzierungsweise, die nur durch Zwischenglieder mit der gleichmäßigen Streifung verbunden ist. Mykenische Freiheitlichkeit hat man in den auf die ungeteilte Gefäßfläche „großartig hingeworfenen Mustern", den freien Ranken und zierlichen Punkt- und Kreuznetzen, den lose hingesetzten Einzelornamenten und Gestalten erkennen, ja selbst vormykenische Primitivität in völlig untektonischer senkrechter und schräger Streifung und Schraffierung finden wollen — im ästhetischen Sinne zweifellos mit Recht; ob auch im geschichtlichen, ist die große Frage, die ohne Kenntnis der neuen milesischen und samischen Funde nicht endgültig, wenn auch mit hoher Wahrscheinlichkeit zu beantworten ist.

Über Entstehung und Entwicklung des Stiles zu urteilen fehlt jeder äußere Anhalt. Mit den veröffentlichten Funden kommen wir höchstens ins Ende des 7. Jahrh. hinauf, die meisten gehören sicher dem 6., viele dessen zweiter Hälfte an; auch der Ausgräber von Milet hält die Gattung für jung. Eine schematische Entwicklungsreihe unter Voraussetzung des Nachlebens alter Formen aufzustellen, hat wenig Wert; denn man könnte ebensogut sagen, in die mykenische Freiheitlichkeit habe sich allmählich die archaische Streifenteilung eingedrängt, wie umgekehrt: ästhetisch ungebundene Jonier hätten einen späten orientalisierenden Stil mit freier dekorativer Phantasie auf Grund der Anregungen entwickelt, die sie von der jonischen und attischen schwarzfigurigen Keramik des 6. Jahrh., aus der Toreutik und, für die bescheideneren Formen, auch aus anderen Gewerben, wie Weberei und Flechterei, empfingen; dabei könnte ihnen wirklich manches Zeitlose, jahrtausendelang Unveränderte zugeflossen sein. Dann bliebe freilich wenig von der mykenischen Herrlichkeit im 6. Jahrh. übrig. Und so wird es denn wohl auch sein.

Über die Heimat des Stiles läßt sich nur sagen, daß er jonisch ist. Samos und Milet sind die Hauptfundorte, auch in Rhodos und im Delta ist er gut vertreten. Sein Verbreitungsgebiet reicht wiederum von Skythien bis Ägypten und Etrurien; in Hellas und Italien sind die Funde spärlich, reicher in dem panionischen Zentrum Delos.

Literatur. *Riegl* Stilfragen 167f. kennzeichnet kurz die Eigenart des Stiles, denkt an eine § 150
„latente Nachwirkung" der mykenischen Kunst, verkennt jedoch nicht das „augenscheinlich vorgeschrittene Stadium der Entwicklung" gegenüber dem rhodisch-milesischen Stil. — Noch heute fast erschöpfend ist *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 52ff., der die Gattung zuerst scharf begrenzt hat — zweifellos richtig, trotz neuerdings angedeuteter Bedenken (*Wiegand* Abh. Akad. Berlin 1908, Anhang 8); sollte selbst Hybrides gefunden werden, so würden der rhodisch-milesische und der

Fikellurastil doch ebenso getrennt bleiben wie der protokorinthische und der korinthische Stil. *Böhlau* hält den Fikellurastil nach dem Vorgange von *Löschcke* Ath. Mitt. XXII 1897, 261 für samisch, weil er dort unsolide Sepulkralware und ganz einfaches Geschirr von gleichen Formen gefunden hat (52, 72); beides sei nicht ausfuhrfähig. Daß dieser Grund nicht zwingend ist, gibt er selbst zu; es lassen sich verschiedene Erklärungen denken und Analogien anführen; *Prinz* Funde aus Naukratis 39 ff. der *Böhlaus* Katalog ergänzt und die Fundorte bequem zusammenstellt, geht bei seiner wirtschaftsgeschichtlichen Untersuchung allzuleicht auf *Böhlaus* Ortsbestimmung ein, obwohl er die gleiche Begründung beim Bucchero ablehnt — mit Recht, wie die delischen Funde gelehrt haben (61). Die Fikelluraware ist übrigens in Naukratis viel verbreiteter als es nach der Zusammenstellung bei *Prinz* scheinen kann (*Edgar* Annual Brit. Sch. Ath. V 60; *Lorimer* Journ. hell. stud. XXV 1905, 119); deshalb wollte *Löschcke* a. O. sie den Samiern als der dritten Hauptgruppe von Ansiedlern neben Milesiern und Mytilenäern zuschreiben. Die milesischen Funde zeigen jedoch, daß sie auch über Milet nach Naukratis gekommen sein kann; es bleibt die § 132 angedeutete Möglichkeit der Entstehung in einem kleinen Orte. — *Böhlaus* Stilanalyse zeigt ausführlich den Wesensunterschied vom rhodisch-milesischen Stil. Er gibt zu, daß viele ägyptisch-phönikische Elemente zugrunde liegen, nimmt jedoch ein weitgehendes Nachleben mykenischer und selbst vormykenischer Elemente an. Damit ist die § 93 besprochene Grundsatzfrage gestellt. *Böhlaus* Voraussetzung, daß der Osten vom geometrischen Stile frei geblieben sei, ist durch die Funde widerlegt; diese Tatsache schließt immerhin eine mykenische Unterströmung nicht unbedingt aus, doch kommt die Jugend des Stiles — in Samos durch viele Zeitgleichen der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. gesichert — als schwerwiegendes Bedenken hinzu; nirgends nötigen die Fundumstände, hoch über 600 hinaufzugehen. Darnach kann es nicht als erwiesen gelten, daß auch nur eine von den zahlreichen Berührungen des Fikellurastiles mit Mykenischem mehr als zufällig, aus ähnlichen Entwicklungsbedingungen, allenfalls aus ähnlicher Veranlagung hervorgegangen sei. Es lassen sich vielmehr für so vieles Analogien aus dem 6. Jahrh. anführen, daß es wieder nur der selbstverständlichen Annahme einer gewissen schöpferischen Eigenart bedarf, um den Fikellurastil innerhalb des archaischen Jonismus zu verstehen; er ist endlich ganz griechisch, während auf dem rhodisch-milesischen Stile noch das übermächtige orientalische Vorbild lastet; von diesem ist in der jungen samischen Nekropole bezeichnenderweise fast nichts gefunden worden. Diese Auffassung ließe sich in eingehender Analyse begründen; hier kann nur auf weniges hingewiesen werden, unter Beschränkung auf die Keramik. Was die von *Böhlau* mit Mykenischem verglichenen Einzelformen betrifft, so sind sie großenteils im 6., manche schon im 7. Jahrh. ganz verbreitet: Efeublätter, „Myrtenzweige" (jonisch, lakonisch, Nikosthenes), Schuppenzonen (das Fehlen der Ritzung versteht sich in unserer Gattung von selbst und kommt ja auch an jonischen und attischen schwarzfigurigen Vasen vor, ohne dort für mykenisch zu gelten). Ein Mensch mit Tierkopf braucht so wenig mykenisch zu sein wie die Szene der Hasenjagd: für beides boten Ägypten und der Orient im ersten wie im zweiten Jahrtausend die Vorbilder — die man aber bei den Griechen
Abb. 131 des 6. Jahrh. gar nicht mehr zu bemühen braucht. Wichtiger als die Einzelformen ist die lose Verzierung großer Flächen. Am meisten wundert man sich über die freie Anordnung von Einzelgestalten. Mehr oder minder ähnliches kommt aber auch an attischen Vasen des späteren 6. und 5. Jahrh. vor; was um 500 nicht mykenisch ist, braucht es am Ende auch um 600 oder 550 nicht zu sein. Schwierigkeiten entstehen nur, wenn man die künstlerische Phantasie vergißt. Mit deren Hilfe konnten auch Henkelranken, die sich in den schwarzfigurigen Stilen strenger und den Gestalten gegenüber bescheidner zeigen, in unserem Spätling des orientalisierenden Stiles leicht genug frei ausgreifen; wenn sie deshalb mykenisch wären, müßten es die köstlichen Zweige auf der Caeretaner Busirishydria erst recht sein (Abb. 153). Solange also nicht nachgewiesen ist, daß der Fikellurastil mindestens um 700 beginnt — was nach den Angaben über die milesischen Funde kaum zu erwarten ist — stellt sein großzügig freier Jonismus kein besonderes geschichtliches Problem. *Böhlau* selbst empfindet, wie weit der Stil auf dem Wege zum Klassischen fortgeschritten ist (69), und vergleicht verschiedene schwarzfigurige Gattungen (71 f.); andere finden in solchen eine Fortsetzung unseres Stiles (*Karo* Journ. hell. stud. XIX 1899, 144 ff., dessen Annahme auf einem Versehen zu beruhen scheint: er setzt die samischen Funde um hundert Jahre zu hoch an). Dabei wird nicht genügend berücksichtigt, daß der Fikellurastil offenbar ein den schwarzfigurigen Stilen gleichzeitiger Spätling des Orientalismus ist. Nur das irrige Dogma von der stets und allein führenden Rolle Joniens steht der Einsicht im Wege, daß es auch dort ähnliche Erscheinungen gibt wie — sit venia verbo - in Böotien (vgl. §§ 65, 124). — Kurz *Buschor* 81 ff.; vgl. auch *Edgar* Cat. gén. du Caire, Greek Vases Nr. 26150 ff., 26162 f. Tf. 3.

§ 151 Wichtigere Abbildungen. *Böhlau* 54 ff. (Abb. 129—132) Tf. 2, 5, Tf. 3, 1, 3—5, Tf. 9, 9—13, Tf. 10, 13,
Abb. 129—132 Tf. 12, 7; *Petrie* Tanis II Tf. 27 f., Tf. 32 oben; *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 46 - 48; *Longpérier* Musée Napoléon III Tf. 59, 1; *Cesnola-Stern* Cypern Tf. 91, 3; 95, 2; Jahrb. I 1886, 141 f. (3000, 3005); Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 6, 11 f., Tf. 7, 2; *Pottier* Vases du Louvre I Tf. 13 oben; *Gardner* Cat. of vases in the Fitzwilliam Museum Tf. 5; *de Ridder* Vases de la bibl. nat. I Tf. 1, 30; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 21, 471; *Sieveking* und *Hackl* Vasensammlung zu München I Tf. 10 unten; Münchner archäologische Studien 300. Die Farbtafel Exped. Sieglin II 3 Tf. 10 ist stark ergänzt. Einzelne von diesen Abbildungen sind wiederholt: *Riegl* Stilfragen 167; *Walters* I 337; *Perrot* IX 382, 189; 428; 430 f.; 443, 225; *Buschor* 81 f. (²82 f.). — Technik. *Böhlau* 61 (zu knapp). Der Ton wechselt, soweit mir bekannt, von stumpfem Gelb zu Hellrot und Hellbraun. Er enthält oft sehr viel, doch bisweilen auch wenig Glimmer (z. B. Bonn). Sandige Struktur kommt auch bei guter Ware vor, bisweilen mit einzelnen weißen Kalksteinchen darin. Der Überzug, der selten fehlt oder durch einen dünnen Anstrich ersetzt ist (Bonn), pflegt gelblichweiß zu sein, der Firnis braun mit den üblichen Schwankungen. Rot wird

ziemlich häufig, wenn auch sparsamer als im rhodisch-milesischen Stile verwendet, Weiß ganz vereinzelt für Ornamente auf Firnis; ebenso selten ist Ritzung (an den roten Schurzen einer Tänzerschar), obwohl die Gestalten meist in voller Silhouette gemalt sind; die Innenzeichnung wird ausgespart, worin es der Stil mit der ihm eigenen Zierlichkeit zur Virtuosität gebracht hat: die feinen Linien wirken fast wie geritzt. — Formen. Besonders verbreitet sind die eiförmigen Amphoren Abb. 131 f. mit mehr oder minder deutlich abgeflachter Schulter, vgl. *Böhlau* 54—57; sie sind am reichsten verziert. Lekythosartig nennt *Böhlau* 58 den zweiten Amphorentypus von gestreckterer, meist Abb. 129 f. schlanker Form. Selten und ganz einfach verziert sind die Hydrien, *Böhlau* Tf. 3, 4, vgl. *Fölzer* Die Hydria 65 f., 85 Tf. 8, 154. Die Kannen sind mehr oder minder bauchig, meist mit sehr weiter Kleeblattmündung. Die Verzierungsweise ähnelt dem Grad und zum Teil auch der Art nach den „Lekythosamphoren". *Böhlau* Tf. 2, 5, Tf. 3, 1, 3, 5, Tf. 12, 7; *Pottier* Vases du Louvre Tf. 13, 321; München I Tf. 16, 448. Von Schalen sind nur ein paar Scherben bekannt, *Böhlau* Tf. 9, 9, 9a, von Tellern nur ein nicht ganz sicheres Beispiel (Tf. 9, 10). — Verzierungsweise: Beispiele der verschiedenen Anordnung bei den Hauptformen. Eiförmige Amphoren: *Böhlau* 54; *Longpérier* Tf. 59; *Buschor*[2] 82; Louvre Tf. 13, 328 (*Perrot* IX 431): ganz frei ohne Abteilung der Schulter, nur mit hängendem vegetabilischem Fries um den Hals; kein Fußornament; bei *Böhlau* 54 stört die unsym- Abb. 131 metrische Anordnung von Hund und Hase das Gleichgewicht mehr als die Asymmetrie der Ranken Anz. XIX 1904, 50, 3. Abteilung der Schulter: *Salzmann* Tf. 46 f. Streifung mit Bewahrung einer breiten Hauptzone: *Böhlau* 53, 1f. (Netzmuster), 55 f.; beschränkter Tanis II Tf. 28, 4; München I Tf. 16, 446. Rhythmische Streifung: Tanis a. O. 1 und Tf. 27 (*Böhlau* 57); Jahrb. I 141. Mit leeren Zonen: *Salzmann* Tf. 48; Fitzwilliam Museum Tf. 5. — „Lekythosamphoren": *Böhlau* 58; Jahrb. I 142, 3000, 3005; Anz. XXIX 1914, 233, 47; *Perrot* IX 443. 225 und andere vertreten die freie Verzierung der größeren Abb. 129 f. oberen Rumpfhälfte durch lichte Netzmuster (einfachste Form des „unendlichen Rapportes"). Seltener finden sich die verschiedenen Verzierungsweisen der eiförmigen Amphoren (*Böhlau* 59 Nr. 38–41). — Zu den Kannen s. die obigen Zitate; am merkwürdigsten ist die schräge Streifung, *Böhlau* Tf. 3, 5.

Ornamentik. Die Stärke der Maler liegt in der Fähigkeit, mit geringen Mitteln gefällig, reich § 152 und originell zu wirken. Dazu trägt neben der oben angedeuteten Syntax im großen auch die Syntax im kleinen ebensoviel bei wie die Formgebung. Die Syntax im kleinen bewährt ein äußerst sicheres Gefühl für die Verhältniswerte von Hell und Dunkel (z. B. *Böhlau* 55): so wirken auch die einfachsten Formen nicht ärmlich, selbst wenn sie stark gehäuft werden (Jahrb. I 141; *Böhlau* Tf. 2, 5, Tf. 3, 1, 3, 5). Die aparte Wirkung der Punkt- und Kreuzchennetze beruht ganz auf diesem Abb. 129 f. Gefühl; daneben tritt die gewöhnliche Form des Netzwerkes völlig zurück (Jahrb. I 142, 3005 am Hals, vgl. das mehrfache Flechtband *Böhlau* 56 f.). Die besonders an Lippe, Fuß und Schulter beliebten Reihen einfacher Striche und Tupfen sind dadurch sehr wandlungsfähig und gestatten einen rhythmischen Helligkeitswechsel. Dazu kommt die lebendige Wirkung der flotten und doch nicht liederlichen Pinselführung, deren Neigung zur Kursive formbildend wirkt: aus Strichen werden Kolben, Stäbe, Strahlen — die ziemlich selten sind — und Spitzblätter, aus welchen „Zweige" gebildet werden (z. B. *Böhlau* Tf. 3, 1; Jahrb. I 141; Tanis II Tf. 32, 2; Kolben: München I Tf. 16, 448; Stäbe: Jahrb. I 141; Strahlen: *Böhlau* 58, 30, Tf. 9, 9). Die Asymmetrie dieser wagrechten Zweige in der Senkrechten — viel stärker als die kursive leichte Schrägstellung der einfachen Striche — ist ein weiteres Belebungsmittel, das auch bei einfachen Grätenreihen (Fitzwilliam Mus. Tf. 5) und vor allem bei der entsprechenden Kurvenform, der Sichelreihe wirksam ist — am stärksten dann, wenn entgegengesetzt gerichtete Sichelreihen übereinanderstehen. Dies Ornament ist nicht zufällig die Leitform des Stils; es ist der einfachste Ausdruck für die Freiheitlichkeit der Maler. Wo sie es herhaben, ist bei einer so einfachen Form müßig zu raten (viel zu künstlich *Böhlau* 66, *Karo* Journ. hell. stud. XIX 1899, 145, 3; näher läge die Ableitung aus dem Orient, vgl. dazu grundsätzlich § 54). Es ist altorientalisch, vormykenisch, mykenisch, geometrisch, orientalisierend (gern in der Form der Wirbelrosette) und noch im schwarzfigurigen Stil der klazomenischen Vasen der ersten Hälfte des 6. Jahrh. sehr beliebt; diese könnten es allenfalls aus dem Fikellurastil entlehnt haben (Excavations at Phylakopi Tf. 25, 10 f.; Annual Brit. Sch. Ath. XI 275; *Frickenhaus* und *W. Müller* Tiryns I 142 Nr. 9, 160 Tf. 14, 5; Journ. hell. stud. VI 1885, 375; Jahrb. I 143). Hierher gehören auch die Schuppen, mit und ohne Tupfen (Louvre I Tf. 13, 321; Tanis II Tf. 32, 4). Von Alt- geometrischem fällt wenig auf, wie die Reihen von ⧖, *Böhlau* 58, 30, oder die Dreiecksfelder Tanis Abb. 129 II Tf. 32, 18. Der Mäander zeigt die bei den Joniern beliebten reichen Formen des Hakenkreuz- und Metopenmäanders (vgl. §§ 80, 135 gegen *Böhlau* 53, 1); er wird bis zu gegenständigen Haken vereinfacht. Ebenso kommt das Flechtband von mehrfachen bis zu einfachen aufgelösten Formen vor. Beide Ornamente sind wie im rhodisch-milesischen Stil als großer Halsschmuck beliebt. Dort kommen Abb. 131 f. auch die in den orientalisierenden Stilen so beliebten Augen — wie an der Kannenmündung — mit Nase vor, so daß die ganze Mündung als Kopf wirkt; dazu kommt, daß die abwärts gewendeten kleinen Schulterfriese von Lotos oder Granaten an einfachen oder gekreuzten Bogen wie Halsketten wirken: Menschenvase und Schmuckornamentik wie einst in Troja. Der Lotos, der auch als Fußfries dient, verrät in seiner zierlich knappen, ganz unwirklichen Bildung deutlich das Formgefühl des Stiles. Trotzdem ist bisweilen noch ein gewisser Saft darin (*Böhlau* 58, 29 a; *Edgar* Abb. 130 Tf. 3, 26151), doch schrumpfen besonders die Blütenblätter bis zu einfachen Linien zusammen (*Böhlau* 57, 29 [Tanis II Tf. 27, 3; *Perrot* IX 382]); die Knospen halten sich besser, werden jedoch bisweilen auch zu schmalen Doppelkolben (*Böhlau* Tf. 12, 7); ungeteilt sind sie nur an den kleinen Bogenfriesen auf der Schulter (*Böhlau* 54), wo sie allein gereiht werden und nicht viel anders wirken als die Granatäpfel. Diese sind selten soweit natürlich gebildet wie in anderen Stilen (Tanis II Tf. 32, 3); meist schwebt nur ein kleiner Strich über einer Scheibe (Louvre Tf. 13, 328; *Perrot* IX

431, vgl. 428), wie der Fruchtknoten des Lotos als Punkt oder Strich, sofern er überhaupt dargestellt wird (*Böhlau* 56 f.); fortfallen konnte er am ehesten da, wo Blüten und Knospen ohne verbindende Bogen gereiht wurden (*Böhlau* 57 f.). Lotos kann man die Ornamentpflanze nur noch rückblickend nennen, da die Entwicklung in den Hauptzügen lückenlos auf die syrische Form des rhodisch-milesischen Stiles zurückgeht. Sollten die Maler überhaupt an eine Naturform gedacht haben — was wenig wahrscheinlich ist —, so wäre an die auf den rhodischen Münzen erscheinende Rose zu erinnern, deren Vorbild bei den schwarzfigurigen Vasen, am schönsten bei den chalkidischen, mitspielen
Abb. 131 dürfte; in unserem Stile sind am ehesten die Einzelblüten *Böhlau* 54, 22 und 55, 24 zu vergleichen, im Gegensatze zu 25 (vgl. *Dümmler* Röm. Mitt. III 1888, 161; *Riegl* Stilfragen 193). Viel natür-
Abb. 132 licher, besonders durch ihren unsymmetrisch geschwungenen Stiel, wirken die gereihten Efeublätter an Schulter und Lippe der Amphoren; sie zeigen die bei den schwarzfigurigen Gattungen typische Herzblattform. Auf den Schultern der „Lekythosamphoren" kommen auch gereihte Punktrosetten vor (Jahrb. I 142). — Am wirkungsvollsten und reifsten sind die aus Spiralen und Palmetten gebildeten Ornamente: prächtige strenge Friese aus verklammerten umschriebenen Palmetten mit Zwickelfüllung (*Böhlau* 57 [Tanis II Tf. 27, 3; *Perrot* IX 382]; München I Tf. 16, 446) und freie
Abb. 131 fortlaufende Wellenranken mit Palmettenfüllung, die von den Henkeln ausgehen: *Böhlau* 54 f.; *Salzmann* Tf. 46 f. (*Riegl* Stilfragen 167; Tanis II Tf. 28, 4). Gegen *Riegls* Versuch, die zukunftsreichen griechischen Wellenranken, die stilisierte Form der natürlichen Pflanzenranke, von der kretisch-mykenischen Kunst herzuleiten, bestehen schwerwiegende Bedenken (*Rodenwaldt* Anz. XXVII 1912, 146). Einfache Henkelvoluten: Louvre Tf. 13, 328 (*Perrot* IX 431); *Buschor*[2] 82; Jahrb. I
Abb. 132 141. — Das Füllornament ist spärlich und dem Formgefühl des Stiles entsprechend äußerst zierlich, beides im Gegensatze zum rhodisch-milesischen Stil, an welchen doch einzelne Formen sowie das Stehen und Hängen am Rand erinnern. Die Hauptformen sind Punkt- und Blattrosetten, kleine Rauten und Kreise mit Mittelpunkt, Kreuzchen mit oder ohne Winkelfüllung sowie kaum angedeutete kleine Blüten. Einzelne an langen Stengeln aufwachsende Blüten, die neben Tieren und Menschen vorkommen, finden ihre Analogien in den schwarzfigurigen Stilen des jonisch-chalkidischen Kreises (*Böhlau* 55 ff.; Tanis II Tf. 27 f.; Fitzwilliam Museum Tf. 5; Annual Brit. Ath. Sch. V Tf. 6, 12; Tf. 7, 2).

§ 153 Tiere und Fabelwesen spielen der Jugend des Stiles gemäß eine viel geringere Rolle als im rhodisch-milesischen und in den naukratitischen Stilen. Sie werden sowohl einzeln mehr oder minder frei in den Raum gesetzt wie gereiht, in kurzen Streifen ebenso wie in langen, sofern nicht zwei gleiche oder ähnliche Tiere antithetisch um ein drittes gruppiert werden: z. B. Hunde oder Raubtiere um ihre Beute, Eber, Stier, Reh, letztere ins Knie gesunken, der Stier vom Löwen angebissen, während der Panther nur eine Pranke hebt und wie stets den Kopf von vorn zeigt (Tanis II Tf. 28). So werden auch zwei Sphingen um einen Bock gruppiert (Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 7, 2) oder zwei Greifen um einen Hirsch (*Böhlau* 57, 20). Die Reihung kann aus gleichen Tieren, besonders Vögeln, bestehen, doch auch zur Hasenjagd werden: Tanis II Tf. 28, 1; *Salzmann* Tf. 48; Fitzwilliam Museum Tf. 5, wo ein Stelzvogel den überschüssigen Raum füllt. Zwischen weidenden Böcken kann ein Hirsch erscheinen (Tanis II Tf. 27, 3 [*Böhlau* 57; *Perrot* 382]). Im einzelnen wären noch die Hündin und der Mensch mit Hasenkopf zu nennen (Tanis II Tf. 27, 1; *Longpérier* Tf. 59, 1) sowie die Vögel zu scheiden: Schwäne und Gänse, Stelzvogel, „Steinhuhn" mit Wurm (*Böhlau* 55); die Flügel sind häufiger geschlossen als offen. Einmal kommt eine Vogelprotome vor (*Böhlau* 60, 52). — Die Zeichenweise schwankt bei den Vögeln von reinen Umrißlinien bis zu Silhouette ohne jede Innenzeichnung, mit den verschiedensten Zwischenstufen (Tanis II Tf. 27, Unterschiede im gleichen Fries; Jahrb. I 141; Louvre Tf. 13, 321, 328; *Böhlau* 55; Fitzwilliam Mus. Tf. 5). Bei den anderen Tieren wiegt Silhouette mit wenigen ausgesparten Linien (auch der Bauchstreif) vor; wird Rot verwendet, so in der typischen Weise: Bauch, Schulter, Keule, bei den Sphingen auch im Gesicht. Ein Hund ist wohl nur gescheckt, um das Halsband zu zeigen (*Salzmann* Tf. 48); rennende
Abb. 131 Hunde und Hasen zeigen in bekannter Weise nur zwei Beine. Vereinzelt ist der umgedreht gepackte Hase, *Böhlau* 54. Die Zeichnung neigt zur Vereinfachung und wird dadurch bisweilen etwas primitiv. Im allgemeinen ist sie fortgeschrittener als im rhodisch-milesischen Stile; dem ganzen Charakter des Stils entspricht es, daß sie mehr zu flotter Eleganz als zu der wuchtigen Kraft neigt, die an den besten Beispielen des zweiten naukratitischen Stiles auffällt (vgl. Journ. hell. stud. Tf. 79, 1).

Abb. 132 Das gleiche trifft auf die wenigen Menschendarstellungen zu, durchweg Läufer und Tänzer, einzeln oder um das Zechgerät gereiht. Hie und da finden sich wohl die verbreiteten schweren Formen, besonders an Oberschenkel und Gesäß (*Buschor*[2] 82 [Münchn. arch. Stud. 300], vgl. *Böhlau* 55, 10; *Longpérier* Tf. 59, 1); im allgemeinen ist die Zeichnung und die Wiedergabe vieler momentaner Bewegungen jedoch so erstaunlich frei, daß man die archaische Ausbreitung der Formen in der Fläche kaum bemerkt und sogar Schrägansichten zu sehen glaubt. Selten mißlingt einmal eine Ansicht wie bei dem Flötenspieler *Böhlau* 57, wo doch noch keine reine Seitenansicht des Rumpfes gewagt ist. Bei den meisten anderen Gestalten überrascht das feine Gefühl für den bewegten Organismus des schlanken Rumpfes — eine viel größere Leistung als ein gutes Profil. Schlecht erhalten und abgebildet ist leider ein Huckepackpaar, Annual V 60 Tf. 6, 12 (ohne Rot; die überschlanken Kannenhälse erklärt *Edgar* mit Recht aus dem besonderen Formgefühl des Stiles; die feinen Kniegelenke sind allgemeiner archaisch). Der Kopftypus ist jonisch, mit fliehender Stirn und mandelförmigem Männerauge; die Aussparung feiner Linien zur Innenzeichnung ist hier besonders virtuos, obwohl bei *Böhlau* 56 f. (Abb. 132) schon Ritzung an den roten Schurzen vorkommt. Hinter den anspruchslosen kleinen Gestalten steht das volle Können der jonischen schwarzfigurigen Malerei des 6. Jahrh. — *Böhlaus* Frage, 70 f., ob die munteren Gesellen „Satyrn *Löschckescher* Terminologie" seien, ist müßig. Weitere Tänzer: Tanis II Tf. 28 und auf einer Amphora des Grafen Lanckoronski in Wien.

Ostgriechische figürliche Gefäße

§ 154 Auf die ostgriechischen figürlichen Gefäße, vorwiegend Salbgefäße, von orientalisierendem Stilcharakter kann hier nicht ausführlich eingegangen werden. Legt man den Nachdruck auf den Begriff des Orientalisierens, so kämen eigentlich nur die in Betracht, deren Technik oder Ornamentik den besprochenen Vasengattungen entspricht; doch wäre es willkürlich, sie von den ganz gleichartigen, viel zahlreicheren in reiner Terrakottentechnik zu trennen. Nur die wenigsten können noch ins 7. Jahrh. gesetzt werden; die Masse gehört durchaus dem 6. Jahrh. an. Am besten scheidet man nur hocharchaische und reifarchaische Typen, denen die klassischen folgen. Für die Gefäße in Terrakottentechnik besteht im allgemeinen keinerlei Schwierigkeit der Ansetzung im griechischen Osten, wohin stilistische und technische Eigentümlichkeiten sie weisen. Bei den Gefäßen in Vasentechnik versagen diese Kennzeichen bisweilen selbst am Originale, von Abbildungen zu schweigen; wir haben deshalb bereits bei den korinthischen figürlichen Gefäßen von ihnen gesprochen; Einzelnes ist oben im Zusammenhange mit den Vasen herangezogen worden. So sei nur auf die Fülle der Typen hingewiesen, die in der Terrakottengattung grundsätzlich den ganzen Formenvorrat der Kleinkunst umfaßt — denn man konnte jede Terrakotte zum Gefäß machen — und auch in der kleineren vasentechnischen Gattung recht beträchtlich ist: von Granatäpfeln, Gliedmaßen, Köpfen und Protomen von Menschen, Dämonen und Tieren zu allen möglichen Gestalten; unter den Grabfunden fallen die sakral bedeutungsvollen Granatäpfel und Sirenen auf.

Literatur. Im allgemeinen vgl. *Winter* Die Typen der figürlichen Terrakotten I, dazu besonders *Frickenhaus* Anuari Inst. Catalans VIII 204 ff. Die Hauptliteratur für die in Vasentechnik bemalten Gefäße s. § 115 beim korinthischen Stile, wo Ostgriechisches hervorgehoben ist und Einzelfragen wie die nach dem Ursprung der Gefäße in Form eines behelmten Kopfes berührt sind (vgl. das Buccherogefäß Not. d. scavi 1895, 182, § 148). Hier sei nur noch auf einige Prachtstücke östlichen Fundortes nebst ergänzender Literatur hingewiesen: *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen Tf. 2, 1f.. Tf. 3, 2; *Weicker* D. Seelenvogel 103 f. (Abb. 34 hocharchaisch); Anz. VII 1892, 116; *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 99 (tönerne Nachahmungen von Alabaster — „Alabastra", die sich von orientalischer Typik her allmählich hellenisieren).

Der kyprische orientalisierende Stil

Die Kyprier haben es bei aller Zähigkeit des Festhaltens an urzeitlichen Formen zu einem geometrischen Stil gebracht, dessen bescheidene Blüte sich neben den einfacheren griechischen Stilen sehen lassen durfte. Sie hatten recht, seine Reste möglichst lange zu bewahren; denn der Einfluß des Orients hat bei ihnen keinen Stil, sondern nur eine schauer- Abb. 136 f.
liche Stillosigkeit erzeugt. Weil das Neue vielfach ganz unvermittelt neben dem Alten steht, ja oft genug eine anorganische Zutat zu einem fertig bemalten geometrischen Gefäß ist, wurde oben bereits davon gesprochen. Geometrisches, Orientalisierendes, Archaisches blieben dauernd mehr oder minder durcheinander geschichtet. Wir haben es mit einer für die allgemeine Entwicklung bedeutungslosen örtlichen Erscheinung zu tun, die als solche freilich ein sehr merkwürdiges Kulturbild gibt. Darauf einzugehen ist hier nicht der Ort; doch sei wenigstens auf folgendes hingewiesen: den phönikischen Charakter vieler Ornamente und Gestalten, die kaum glaubliche Verballhornung fast alles Bildlichen und die offenbare Übernahme der Lotosfriese nicht aus erster Hand, sondern aus dem „rhodisch-milesischen" Stil.

Literatur und Zusammenhang §§ 83 f. Hier kann nur eine Zusammenstellung von Abbildungen mit einzelnen Hinweisen gegeben werden, ohne eine Einteilung durchzuführen, die sich dem Betrachter im groben von selbst ergibt, im einzelnen aber ein sehr genaues Eingehen erfordern würde. Der bequemste Wegweiser ist die Reihenfolge von Text und Abbildungen bei *Walters* Cat. of vases in the Brit. Mus. I 2, 157 ff. Tf. 6—9, 33 f. (Formen); folgende Seiten enthalten bemerkenswertes Orientalisierendes (zum Teil auch in *Murray, Smith, Walters* Excav. in Cyprus 76, 15 f.; 104, 1—4, 6; 105, 1—3; 107, 1—4; 108 Abb. 155, 2; 109): 158 f., 166, 168 ff. (Abb. 136 f.), vgl. 194 ff.: Abb. 136 f.
Lotosfriese (vgl. 204), Doppelstrahlen, Hathorkopf (171; *Pettazzoni* Ausonia IV 210 f.; *v. Bissing* Festrede Akad. München 1912, 67, allzu vorsichtig in der Ortsbestimmung), protzig aufgedonnerte phönikische Aufbauten — man kann sie kaum „heilige Bäume" nennen (170). Die Abhängigkeit der Abb. 137
Lotosfriese von den „rhodisch-milesischen" bemerkt *Furtwängler* Berl. philol. Woch. XXI 1901, 148; das umgekehrte Verhältnis ist bei der Jugend der kyprischen Gattung und bei der Überlegenheit des selbständig aus orientalischen Quellen schöpfenden „rhodisch-milesischen" Stiles ausgeschlossen; vgl. *Walters* Cat. XXI; 171, 306 folgt offenbar jonischen oder gar attischen schwarzfigurigen Vasen, nicht orientalischen Reliefs oder Gemälden, geschweige denn Mykenischem (so *Heinemann* Landschaftl. Elemente

in d. griech. Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910, 69 ff., mit großer Abbildung). 174, 188: anorganische Einschiebungen in den geometrischen Kreisstil. 198 f.: spätes Nachleben von orientalisierenden Tiergruppen. Tf. 6: Jagdszene orientalischen Typs. Tf. 7 f.: Weiteres Bildliche im sogenannten „embroidery style", dessen textilen Charakter die gleichartige Bemalung von Gewändern der Terrakotten bestätigt (XXI). Bei maßvoller Verwendung von Flechtbändern, Rosetten und Lotos wird hierin noch Erträgliches geleistet. Das Ornament wird oft im Grund ausgespart wie in der rotfigurigen Technik, was zu allen Zeiten vorkommt: *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 164, 1 (Die griechische Malerei 4, 1), dazu *Dragendorff* Thera II 213, Flechtband. Vgl. Tf. 9, 842 f. — Zur Ergänzung diene folgendes: Cat. Cyprus Mus. Tf. 5, 1157. *Perrot* III Tf. 3 (684), 691, 699 f., 706—711, 716 f., 721, dazu *Pottier* Vases du Louvre I Tf. 8, 153, ferner 117 und Tf. 7, 105. Journ. hell. stud. V 1884, 103 mit Tafel, dazu *Cesnola-Stern* Tf. 4, 1 (*Perrot* 706), Tf. 38, 2, Tf. 85, 1 (*Perrot* 710), Tf. 86, 2, 4 (*Perrot* 708), Tf. 89, 3 (*Perrot* 691), Tf. 94, 2. Jahrb. I Tf. 8. *Herrmann* D. Gräberfeld v. Marion 49—52 (Nachleben wie *Walters* Cat. 198 f.; die mit Benutzung der alten konzentrischen Kreise gebildete Blüte 52 ist das beliebte Motiv der jonischen und chalkidischen schwarzfigurigen Vasen). Ausonia IV 213.

Sonstige orientalisierende Vasen

Wie beim geometrischen Stile bleibt auch beim orientalisierenden manches, das sich noch nicht einordnen läßt. Auch sonst liegen die Dinge hier wie dort ähnlich: wir kennen aus jedem der beiden großen Gebiete etwa zwanzig individuell greifbare Stile, deren Heimat wir meist soweit bestimmen können, daß die Stilgeographie der hellenischen Länder im wesentlichen klar ist.

Literatur. Von frühem Charakter: *Dragendorff* Thera II 211, vgl. 69 (dagegen ist 212 f. jetzt festgelegt, § 128 Ende). *Kinch* Fouilles de Vroulia Tf. 20, 4, 6. *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 608. Von späterem Charakter: *Orsi* 599 f., 606, Abb. 406, 409, dazu 598 ff. *Graef* Vasen v. d. Akropolis I Nr. 407—413, 458—461.

2: Bildliche Zeichnungen in der sonstigen Kleinkunst

§ 155 Während wir im geometrischen Stil eine geschlossene Gruppe bildlicher Metallgravierungen fanden, besitzen wir im orientalisierenden Stile nur disiecta membra von solchen und einzelne Beingravierungen sowie Nachklänge der Textilkunst, die ihre Abhängigkeit vom Orient besonders lange bekundet. Unter diesen Umständen genügt ein Hinweis auf die Zusammenstellung §§ 44 f., 47; nochmals betont sei nur, daß die hervorragende Stellung Kretas im hohen Archaismus sich auch hier zeigt: die Menschendarstellung der kretischen gravierten Mitren und ausgeschnittenen Blechgestalten steht auf derselben Abb. 57 Höhe wie der bemalte Teller von Praesos (§ 98). Den Mitren, deren würdige Veröffentlichung zu erhoffen ist, stehen zwei prachtvolle, aber mehr dekorativ als darstellerisch Abb. 135 lebendige Panzer aus Olympia nahe: echte Dädalidenwerke, ob sie nun von kretischer oder argivischer Herkunft sind. Als östliches Vorbild der schwarzfigurigen Tierfriesstile sei Abb. 134 endlich eine Erzschale aus Rhodos genannt. Die Kraft der Zeichnung ist sehr ähnlich wie an den besten protokorinthischen und frühen korinthischen Tongefäßen.

C: Die große Malerei

§ 156 Wir sahen oben, daß es sehr fraglich ist, ob die Anfänge einer großen Malerei bis in die Zeit der Herrschaft des geometrischen Stils hinaufreichen (§ 90). Zur Zeit des orientalisierenden Stiles, und zwar gewiß bereits im 7. Jahrh., bestand sie sicher; oben wurde schon auf die ältesten etruskischen Grabgemälde, vorwiegend noch Tierfriese, Abb. 108 ff. hingewiesen; die großen polychromen Bilder der Kykladenvasen würde man zur großen Malerei rechnen, wenn sie auf Pinakes oder Metopen gemalt wären. Auch hier bot der Orient mit Ägypten Anregung und Vorbilder, deren Einfluß selbstverständlich wäre, auch wenn sich in irgendeinem Winkel, etwa Kretas, kümmerliche Reste der Malerei des 2. Jahrtausends erhalten haben sollten. Diese Frühzeit der neuen Malerei des 1. Jahrtausends läßt sich nicht getrennt von der weiteren Entwicklung im 6. Jahrh. und von der schwarzfigurigen Vasenmalerei behandeln; wir verweisen sie daher in das folgende Buch, wie wir umgekehrt das Nachleben des orientalisierenden Stils in der Keramik des 6. Jahrh. und die Anfänge des schwarzfigurigen Stiles bereits in diesem Buche betrachtet haben.

ZWEITES BUCH: DER ARCHAISMUS[1]

I: Allgemeines

§ 157 Wir haben in den beiden Epochen der Frühzeit die erste bedeutende Schöpfung der griechischen Kunst im geometrischen Stil und darauf ihre Auseinandersetzung mit den mächtigen Einflüssen des Orients betrachtet. Dadurch wurden wir bereits in die Anfänge des ausgebildeten Archaismus geführt, denn er ist das Ergebnis jenes weltgeschichtlichen Vorganges, in welchem das Hellenentum zum erstenmal die wunderbare Stärke und Geschmeidigkeit seiner Eigenart bewährte. So sei nur rückblickend an die Wahrzeichen des 6. Jahrh. erinnert: den dorischen Tempel, die nackte Athletenstatue und die wachsende Fülle der Darstellungen aus dem Leben der irdischen und himmlischen Menschen in der Flächenkunst; die Zeit der reinen Dekoration war auch im Kunstgewerbe vorüber.

Die statuarische Plastik kämpfte bis gegen das Ende des Archaismus fast ausschließlich um die formalen Probleme der menschlichen Gestalt; sie hat diesen Kampf bekanntlich durchs ganze Altertum fortgesetzt, aber mit den ersten Anfängen des Klassischen begannen die Probleme des Ausdrucks gleichberechtigt daneben zu treten. Anders die Flächenkunst: sie hatte sich schon im Dipylonstile bemüht, ins volle Menschenleben hineinzugreifen, sie tat es mit mächtig gewachsenen Kräften von neuem, sobald sie der orientalischen Einflüsse Herr geworden war — anfangs unsicher, mit wenigen, zum Teile noch ganz dekorativen Typen, wie jenen orientalischen knienden Gestalten, bald mit drängender Fülle der Erfindung und Beobachtung. So sorgsam sie den guten handwerklichen Weg schrittweiser Typenentwicklung ging, so voll ist sie doch von überströmender Jugendfreude — Freude am eigenen Kraftgefühl und Freude an der Welt. Diese Welt aber ist die des Menschen: die Objektivierung des griechischen Selbstgefühls, das sich nicht bescheiden dem Makrokosmos einordnet, sondern die ganze Natur bloß in Beziehung auf den eignen Mikrokosmos empfindet. Diese menschliche Welt zerfiel für die Griechen nicht wie für uns in Leben und Mythus. Das ist ja eben griechische Art, daß Geschichte und Mythus einander unlöslich durchdringen, daß der formenden Phantasie auch das merkwürdige Tagesereignis sogleich zum Mythus wird, daß Menschen und liebe Vorfahren, Heroen und menschliche, oft allzumenschliche Götter eine Einheit bilden. Man bedenke, was es heißt, wenn ein Mann wie Sophokles im Athen des späteren 5. Jahrh. den Gott Asklepios bei sich aufnimmt und deshalb nach seinem Tod als Heros Dexion verehrt wird. Wirkende Mächte sind jederzeit real.

So ist die Fülle der mythologischen Bilder im Archaismus nur der natürliche Niederschlag dessen, was in der anschaulichen Phantasie des fabulierlustigsten Volkes nach bildlicher Gestaltung drängte; und es ist kein Wesensunterschied, wenn uns im späteren Archaismus wachsendes Können und schärfere Beobachtung des Lebens in gegenseitiger Steigerung mit köstlicher Offenheit Sitten und Unsitten des Volkes der Athener in einer unerschöpflichen Fülle von Vasenbildern bis ins kleinste vor Augen führen. Satyrn und sinnenfrische Menschen haben dieselbe derbe Freude an Wein und Weib und selbst Vater Zeus ist in gleicher Lage nur der Aristokrat. Die vornehme Beschränkung der klassischen Kunst im hohen Stil ist um den Preis der Naivität einer glücklichen Jugend erkauft.

Vgl. §§ 91f. Weiteres im Folgenden.

[1] Vgl. den Schlußsatz des vorigen Buches, wo die Verzahnung der Epochen betont ist; wir lassen die praktischen Zwecken dienende Einteilung nicht Herr über den lebendigen Fluß der Entwicklung werden.

II: Die Kleinkunst

A: Die Keramik

Überblick

§ 158 Vor uns liegt die Blütezeit der griechischen Keramik: die schwarzfigurigen und der strenge rotfigurige Stil. Sie zeigen das Handwerk in seinen besten Erzeugnissen durchaus auf der Höhe der großen Kunst, obwohl oder grade weil sie dieser nicht sklavisch folgen. Die Töpfer wurden mehr und mehr der doppelten Aufgabe gerecht, die die bildliche Verzierung tönerner Gebrauchsgefäße ihnen stellte: Haltbarkeit der Technik und dekorative Wirkung. Das Ornament war jetzt ein geschmeidiges Werkzeug rein griechischen Formgefühls; es ist bezeichnend, daß der Lotos als solcher kaum noch kenntlich ist, ja geradezu durch die halberblühte Rosenknospe in strengster Stilisierung ersetzt wurde (§ 152).

Technisch war es am besten, auf feinem geglättetem Tone nur mit dichtem schwarzem Firnis zu malen und da, wo Innenzeichnung auf Firnis nötig war, nur Ritzung anzuwenden. Diesem Ideale nähert sich die attische Keramik in schwarzfiguriger wie in rotfiguriger Technik sehr weit und bisweilen macht sie keinerlei Zugeständnis an eine heiterere Wirkung. Eine solche wurde im rotfigurigen Stile bereits durch die Verwendung von verdünntem, goldbraun schimmerndem Firnis in Linien, selten auch in Flächen, erreicht; dazu kommt eine ganz sparsame Verwendung violettroter und weißer Deckfarbe. Diese spielt im schwarzfigurigen Stil begreiflicher Weise eine größere Rolle als im rotfigurigen, doch kann sie auch in jenem ganz fehlen, nicht nur bei später Schleuderware, wo selbst alle Ritzung fehlen kann, sondern auch bei sorgfältigen, reich gravirten Bildern — wo dann freilich Weiß in den Ritzlinien vorkommt.

Solche Strenge der Technik (und des Stiles) ist vorwiegend attisch; im größten Gegensatze dazu steht die jonische Keramik, die ihre alte heitere Buntheit mehr oder minder bewahrte; Solidität war ja stets die geringste Sorge der Jonier. Aber auch die korinthische Keramik war bis zuletzt bunter als die attische, und zwar durchkreuzen sich in ihr rein dekorative und, cum grano salis, naturalistische Absichten, d. h. eine Annäherung an die große Malerei in der häufigen Verwendung von reiner Umrißzeichnung und von Weiß und Rot in großen Flächen. Daß die allzu schwarz erscheinende Silhouette des menschlichen Gesichtes mit Rot gedeckt wurde, haben wir in den Anfängen des schwarzfigurigen Stiles vielfach, auch in Attika gesehen. Die Korinther haben daran mit Vorliebe festgehalten, die Attiker besonders früh und vorwiegend davon abgesehen. Diese Andeutungen über den grundsätzlichen Unterschied der Technik von Keramik und großer Malerei müssen hier genügen. Die Hauptsache ist, daß die Töpfer des reifen Archaismus bewußt auf die malerische Polychromie der delisch-melischen, ostgriechischen, protokorinthischen Vasen verzichtet haben; spätere Sondergattungen, deren Anfänge in unserer Epoche liegen, ändern daran nichts. Diese technische Abstraktion von der natürlichen Erscheinung hat jedoch zugleich ihre dekorative Bedeutung.

Dekorativ war auch die große Malerei so oft und öfter als die Plastik. Aber Metopen und selbst Giebelfelder sind schließlich gerahmte Bilder; die dekorativen Forderungen ließen sich ganz unauffällig erfüllen. Schwieriger war das schon bei den mehrfach gekrümmten Gefäßwänden, soweit es sich nicht um eng begrenzte Felder handelte; denn hier sollen die Gestalten so gut wie die Ornamente in ihrer perspektivischen Wirkung zur Klärung der Form beitragen und das mit einem Blick aus einer gewissen Entfernung zu Übersehende soll als abgeschlossenes Bild oder als gleichmäßig fortlaufender Streifen wirken; dies wird im allgemeinen bei kleinen, jenes bei großen Gestalten die Aufgabe sein. Als einfaches Beispiel aus der vorigen Epoche sei die heraldische Löwengruppe des
Abb. 82 frühattischen Burgonkraters genannt: die Tiere sind ganz sichtbar, die Hinterbeine schmiegen sich in der Verkürzung dem Umriß des Gefäßes an und setzen die tektonische Wirkung der Fußstrahlen fort. Ferner ist in der Flächenfüllung eine rhythmische Verteilung der Massen, d. h. im wesentlichen von Hell und Dunkel, in Reihung oder Symmetrie erforderlich; ein grober Verstoß dagegen kann das ganze Gefäß schief erscheinen lassen. Fernwirkende Klarheit der Umrisse dient zugleich diesem dekorativen Zweck und der selbständigen Bildwirkung. Bei gestaltenreichen Bildern lag die Schwierigkeit sogar mehr auf der bildlichen als auf der dekorativen Seite. Schwarze oder helle Silhouetten ließen sich leicht zu einheitlichen Massen mit einfachen Umrissen zusammendrängen; in der ornamentalen Rhythmik konnten sie dadurch ihren Zweck erfüllen, als Bildelemente jedoch völlig unklar und kaum aus der Nähe entwirrbar werden. Hierfür gab es in der schwarzfigurigen Technik eine Abhilfe: wenn man sich entschloß, viel Deckfarben zu verwenden, so konnten schwarze, weiße, rote und tongrundige Silhouetten geschichtet werden. Die korinthischen Töpfer haben dieses Mittel ausgiebig verwendet und näherten sich damit der großen Malerei; doch diente es ihnen auch zu
Abb. 179 dekorativen Zwecken, wie in dem Gewimmel des Wagenrennens auf dem Amphiaraoskrater: eine Reihe von Schimmeln ergibt eine fernwirkende Dominante. Verzichtete man dagegen auf reichliche Deckfarben, so war man in der Gruppenbildung und Überschneidung in der schwarzfigurigen Technik

ebenso beschränkt wie in der rotfigurigen; um des Bildes selbst willen durfte man die kompositionellen Möglichkeiten nicht erschöpfen. Beispiele mäßiger Verstöße bieten der Helenaskyphos des Makron und die Knabengruppen auf der Schale des Peithinos. Abb. 417, 435 f.

Damit sind die hauptsächlichsten dekorativen und technischen Beschränkungen der archaischen Vasenmalerei genannt. Erst gegen Ende der Epoche meldet sich eine neue Frage: die Malerei fing an, den alten Bann der Ausbreitung in der Fläche zu durchbrechen und die Tiefenerstreckung durch richtige Linearperspektive der Einzelformen sichtbar zu machen. Doch hat erst die weitere Ausbildung dieser Errungenschaft in der nächsten Epoche die Vasenmaler vor die grundsätzliche Frage gestellt, wie weit ihre dekorative Aufgabe ihnen gestattete, der großen Kunst auf diesem Wege zu folgen.

§ 159 Überblicken wir jetzt die verschiedenen Stile, so ist vorab zu erinnern, daß die schwarzfigurigen und der strenge rotfigurige Stil zwar die siegreichen modernen Richtungen ihrer Zeit darstellen, aber kein Vollbild der Epoche geben: wir haben gesehen, daß mehrere orientalisierende Stile im 6. Jahrh., einzelne bis gegen 500 bestanden haben — und zwar nicht nur schwarzfigurige Tierfriesstile, wie der korinthische oder der attische, sondern auch andere, die die schwarzfigurige Technik hartnäckig ablehnten: so in Hellas die böotischen Vogelschalen, im Osten der eigenartige Fikellurastil und die Ausläufer des rhodisch-milesischen, die sich an den klazomenischen Sarkophagen noch neben dem rotfigurigen Stile finden. Neben diesem hat der schwarzfigurige Stil selbst in Athen, das bereits im späteren 6. Jahrh. den keramischen Weltmarkt unbestritten beherrschte, noch lange fortgelebt und den ganzen Archaismus hindurch sogar geblüht; ganz abgestorben ist er ja überhaupt erst im Hellenismus, später als der rotfigurige Stil.

Die Entstehung des schwarzfigurigen Bilderstiles haben wir im vorigen Buche betrachtet: wir sahen ihn im argivisch-korinthischen Kreis aus dem frühen orientalisierenden Stil hervorgehen, nachdem die neue Technik sich an den Tierfriesen entwickelt hatte. Von den Attikern früh und lebhaft aufgenommen, erscheint er später auch in einer engbegrenzten, aber glänzenden chalkidischen Gattung; überall wurde dem ursprünglich blassen Ton jetzt eine warmrötliche Färbung gegeben; von einzelnen Ausnahmen abgesehen, hielt in Hellas nur der lakonische Stil lange an einem hellen Überzuge fest. Diese helladische Gruppe, zu der noch die mehr oder minder provinziellen Erzeugnisse des böotisch-euböischen Kreises gehören, vertritt machtvoll den neuen Stil mit seiner dekorativ wirksamen, einheitlichen Technik und seiner unermüdlichen Lust am Fabulieren: die bildlichen Szenen herrschen vielfach allein oder beanspruchen doch die vornehmsten Plätze; die Tierfriese treten mehr und mehr zurück. Diese Freude am Schildern, auf welcher auch die Vorliebe für Beischriften beruht, barg natürlich eine gewisse Gefahr für die dekorative Wirkung, besonders dann, wenn das Ornament vor lauter kleingestaltigen Bildstreifen fast verschwand; aber im ganzen war das dekorative Gefühl der archaischen Kunst doch auch hier stark genug, um ein Ausarten so oder so zu verhindern. Immerhin ist es bezeichnend, daß wir die hervorragendsten rein dekorativen Schöpfungen des helladischen schwarzfigurigen Stiles grade bei den Chalkidiern finden: als Inseljonier vertreten sie in Hellas am stärksten die jonische Neigung zur formalen Dekoration.

Auch sonst hat man mit guten Gründen angenommen, daß einzelne schwarzfigurige Gattungen von jonischem Charakter, aber starken helladischen Beziehungen von den Inseln stammen, so besonders die für Attika vorbildlich gewordene, den chalkidischen Vasen nahestehende Gattung der Augenschalen. Eine Amphora glaubt man aus epigraphischen Gründen nach Keos weisen zu können.

An der kleinasiatischen Küste ist wenigstens eine bedeutende schwarzfigurige Gattung durch ihre enge Beziehung zu den klazomenischen Tonsarkophagen und durch Funde festgelegt. Man darf den Kreis weit ziehen und erhält dann eine ähnliche Erscheinung wie sie im orientalisierenden Stile die rhodisch-milesische Gattung darstellt. Feinere Scheidungen sind leicht, aber vorläufig betont man besser noch das Gemeinsame; denn wir wissen von den ostgriechischen schwarzfigurigen Stilen bisher viel weniger als von den helladischen; neue Funde stehen vielfach noch vereinzelt. Zwei andere bedeutende Stile von kleinasiatisch-jonischem Charakter kennen wir nur aus italischen Funden: die Gattung der Caeretaner Hydrien und die sogenannte „pontische“ — ein verfehlter, aber kurzer und eingebürgerter Name. Die „pontische“ Gattung ist altertümlich und ihre Blüte wird

allgemein in die erste Hälfte des 6. Jahrh. gesetzt; die Caeretaner dagegen ist so entwickelt, daß man sie nicht vor der Mitte des Jahrhunderts denken kann; sie ist in der Vasenmalerei das letzte Wort der kleinasiatischen Jas. Beide Stile scheinen aus jonischen Werkstätten in Etrurien hervorgegangen zu sein. Die glänzenden Caeretaner Hydrien, neben welchen nur wenige, bescheidener verzierte Gefäße anderer Form erscheinen, können sehr wohl alle aus derselben Werkstatt stammen. Sie stehen in dem breiten Strome jonischen Einflusses, der damals in Etrurien überall auffällt, von den Wandgemälden der Gräber abwärts. Deshalb hält man einen nach Caere eingewanderten kleinasiatischen Jonier für den Schöpfer. Eine Fortsetzung hat der Stil, der auf großer persönlicher Begabung beruhte, nicht gefunden; die pontische Gattung dagegen läuft in wachsender Barbarisierung ins Etruskische aus: sie hat sich im fremden Lande zu sehr ausgebreitet und zu lange erhalten, als daß sie rein griechisch hätte bleiben können. Diesen beiden Hauptgattungen schließen sich noch mancherlei kleine Gruppen und einzelne Gefäße jonischen Stiles aus Italien an.

Endlich ist an die Anfänge eines schwarzfigurigen Bilderstils im zweiten naukratitischen Stile zu erinnern; sie berühren sich mit frühem Klazomenischem (§§ 141f.). Eine weitere schwarzfigurige Malerei in Naukratis anzunehmen, besteht kein Grund, und vollends mißlungen ist der Versuch, eine etruskische schwarzfigurige Gattung von sehr entwickeltem Stile für jonisch zu erklären: sie folgt ganz offenbar attischen Vorbildern rotfigurigen Stiles und stellt sich damit zu den vortrefflichen etruskischen Skarabäen; wo ein besonderes Temperament zutage tritt, ist es toskanisch, nicht jonisch.

§ 160 Es ist schwerlich ein Zufall unserer Überlieferung, daß die ostgriechischen orientalisierenden und schwarzfigurigen Stile nicht aneinander anschließen: jene erlöschen ohne Fortsetzung, diese treten unvermittelt auf, und beide haben ja bis in die zweite Hälfte des 6. Jahrh. nebeneinander bestanden, wofür die klazomenischen Sarkophage und die samischen Fikellurafunde klassische Beispiele sind. Die Ritzlinie, das Wahrzeichen der schwarzfigurigen Technik, haben die Jonier trotz voller Sicherheit in ihrer Verwendung immer wieder zu vermeiden gesucht und durch wenig wirksame und nicht sehr haltbare weiße Linien ersetzt; auch die Herstellung des dichten tiefschwarzen Glanzfirnisses machte ihnen Schwierigkeiten und lebhafte Buntheit zogen sie der schlichten Kontrastwirkung der edlen Werkstoffe von Ton und Firnis vor. In diesem Sachverhalte spricht sich deutlich aus, daß die Ostgriechen an der Schöpfung des schwarzfigurigen Bilderstils in keiner Weise beteiligt sind, sondern ihn fertig aus Hellas übernommen haben; dort sahen wir ihn ja auch deutlich entstehen und vermögen in Argos-Korinth, Attika, Lakonien die Fäden bis in den geometrischen Stil zurückzuverfolgen. Die Jonier haben in dem neuen Stile trotz ihrer Neigung zur Lässigkeit manches Blendende geschaffen, besonders jener Jonikotatos von Caere; akademisch wurden sie nie. Aber das für Hellas so bezeichnende breite und liebevolle Fabulieren war nicht ihre Sache; es war ihnen nicht recht ernst mit den heiligen Geschichten; nur drastische Komik fesselte sie ganz, wie die homerischen Götter das Abenteuer von Ares und Aphrodite im Netz. Ihre darstellerischen Interessen erschöpften sich in überquellender Sinnenfrische und Ausdruckskraft; diese konnte sie zu so erstaunlichen Abb. 152f. Leistungen wie die Caeretaner Busirishydria fortreißen und auf Sinnenfrische beruht ja auch das Naturgefühl, dem die beliebten landschaftlichen Zutaten entstammen. Im allgemeinen aber beherrschte sie die Neigung zu rein dekorativer, oft ganz sinnloser Bildgestaltung; demgemäß fehlen erklärende Beischriften so gut wie ganz. Darin liegt der Hauptgegensatz zu Hellas, nur läßt er sich nicht, wie man versucht hat, auf die Antithese bringen: erzählende Reihung in Hellas seit dem Dipylonstil, dekorative Symmetrie in Jonien; solche sinnwidrige Symmetrie gab es ja schon im attischen Dipylonstil und andrerseits kann sich eine höchst unsymmetrische Jagdszene über einen klazomenischen Sarkophag oder eine Caeretaner Hydria hinwegziehen.

Der gemeingriechische schwarzfigurige Stil ist der keramische Ausdruck der allgemeinen Erscheinung, daß aus dem Konvergieren aller örtlichen Entwicklungslinien der feste archaische Stil entstand. Hinter uns liegen etwa 40 frühgriechische Stile, zu gleichen Teilen geometrisch und orientalisierend; vor uns haben wir, auch bei weitgehender Unterteilung, kaum ein Dutzend schwarzfigurige. Unter ihnen hebt sich der attische von

Anfang an durch Kraft und Vielseitigkeit hervor; er hat in einem halben Jahrhundert alle anderen teils unterdrückt, teils aufgesogen — kaum, daß einzelne noch ein unbeachtetes örtliches Dasein fristeten —, und der rotfigurige Stil, der über 200 Jahre lang den Weltmarkt beherrschte, ist als Vasendekoration eine rein attische Schöpfung. In ihm sind die fremden Einflüsse völlig verarbeitet, während der attische schwarzfigurige Stil sie in seinen älteren Phasen deutlich verrät. Besonders die Zuwanderung jonischer Handwerker, die das im 6. Jahrh. aufblühende Athen anzog, ist unverkennbar. So wurde Athen zur Hauptstadt des Jonismus, der sich dort der attischen Eigenart unterwarf. Es trat an die Stelle des zu Beginn des 5. Jahrh. zerstörten Milet.

Literatur. Allgemeines: *Buschor* 83 ff. Für alles einzelne ist auf die folgende genauere Behandlung der Stile zu verweisen, für die im vorigen Buche behandelten Anfänge auf §§ 102, 110, 114, 118, 120. — Wenn *Furtwängler* sowohl die pontische wie die Caeretaner Gattung auf die vertriebenen Phokäer zurückführt, so hebt sich das nicht unbedingt gegenseitig auf, ist aber unerweislich (Gemmen I 84 f., 88 ff.; Gr. Vm. I 93, 256 f.). — Der Gedanke, daß zur naukratitischen Ortskeramik auch einige der dort gefundenen, verschiedenen Stilen angehörigen schwarzfigurigen Vasen ohne Überzug zu rechnen seien, scheint durch ein Mißverständnis der freilich höchst unpraktischen Einteilung von *Gardner* Naukratis II 42 f. C in die Literatur gedrungen zu sein, vgl. z. B. *Walters* I 349. — Die erwähnte etruskische Gattung für jonisch erklärt zuletzt von *Klein* Jahresh. XIII 1910, 150 ff.; zur Widerlegung genügen die obigen Andeutungen, da *Klein* gar keinen eigentlichen Beweis zu führen sucht; unverständlich ist sein hoher Zeitansatz der Gattung (der strenge Manierist Amasis als Fortsetzer dieses freien Stiles!). Vgl. *Karo* Berl. phil. Woch. XX 1900, 369; *Nachod* D. Rennwagen b. d. Italikern, Diss. Leipzig 1909, 63, 67; *Matthies* Die pränestinischen Spiegel, Straßburg 1912, 133 und besonders 139. — Verhältnis der orientalisierenden und der schwarzfigurigen Stile des Ostens: *Buschor* 86 f. (²106) berücksichtigt das Nebeneinander beider Arten im 6. Jahrh. nicht genügend. Zu radikal ist *Hopkinson* Journ. hell. stud. XXII 1902, 62 f. Zur Entlehnung der schwarzfigurigen Technik (und des Bilderstils) aus Hellas §§ 111, 139; zum schwarzen Firnis auf rötlichem Ton auch *Böhlau* Nekropolen 142 f. Weiteres u. — Die Antithese des helladischen Schilderns und der jonischen dekorativen Symmetrie stellt *Winter* auf, Anz. XIII 1898, 176 f. Symmetrische Komposition im Dipylonstile sogar beim Leichenzug: § 57. Vgl. *Pottier* Catalogue 449. Entstehung des rotfigurigen Stiles: §§ 354 f.

Da wir die Entstehung des schwarzfigurigen Stiles in Hellas schon im vorigen Buche betrachtet haben, beginnen wir die nähere Betrachtung mit der jonischen Peripherie, um den zur Alleinherrschaft führenden Weg der attischen Keramik zuletzt ununterbrochen zu verfolgen. § 161

Der klazomenische Kreis

1: Die Sarkophage

Seit dem Ende des 19. Jahrh. sind an 70 bemalte Tonsärge bekannt geworden, die fast alle aus den Friedhöfen von Klazomenä stammen. Einzelne sind in Smyrna, auf der benachbarten Mimashalbinsel gegenüber von Phokäa und in Erythrä gefunden; 3 sollen aus Rhodos stammen, was bei dem einen unsicher ist, aber keine Bedenken hat; denn auch in Samos ist ein Bruchstück nachgewiesen und unbemalte Tonsärge gleicher Form sind dort und in Chios häufig (hier auch mit Reliefschmuck). Trotz dieser Anzeichen einer gewissen Verbreitung darf man annehmen, daß die bei Klazomenä gefundenen Sarkophage auch dort hergestellt sind; denn die schweren und für antike Schätzung der Handwerksleistung gewiß nicht sehr teuren Särge können kein lohnender Gegenstand eines ausgedehnten Handels gewesen sein. Nach unserer bisherigen Kenntnis ostgriechischer Friedhöfe läßt sich vermuten, daß sie ursprünglich eine Eigentümlichkeit von Klazomenä waren. Nach der Geschichte der Stadt wollte man auch ihre Zeit bestimmen: sie müßten mit dem Niedergang und der Verlegung der Stadt auf die gegenüberliegende Insel bald nach 550 aufhören. Das ist jedoch unerweislich; die alte Stadt scheint nicht ganz aufgegeben worden zu sein, man konnte fortfahren, bei den Gräbern der Vorfahren zu bestatten, und war doch nicht so verarmt, daß niemand mehr einen bemalten Tonsarg hätte kaufen können. Demnach kann man die Särge nur nach dem Stil ansetzen. Als Masse gehören sie sicher ins 6. Jahrh.; ob einzelne ein paar Jahrzehnte älter, andere etwas jünger sind, ist nicht zu entscheiden.

Die Särge wurden vergraben, nicht in Kammergräbern aufgestellt; ihr Schmuck diente lediglich der Aufbahrung. Durch deren Form waren auch Form und Verzierung der Särge bedingt.

Nur wenige große, denen einige einfache Kindersärge folgen, bilden nach unten verjüngte Holz-
(Abb. 139) kästen mit Füllungen nach; bei einzelnen ist ein giebelförmiger Deckel erhalten. Die meisten sind für senkrechte Aufstellung auf dem verjüngten Fußende bestimmt; die an den Ecken einspringende Randplatte greift nach innen über, um ein Herausfallen der steif umwickelten Leiche zu verhindern. Dem entspricht die innere Mumienform samischer Steinsarkophage: Ägyptizismen, die wohl durch die Phöniker vermittelt sind – erschreckend ungriechisch, mehr noch als die mykenischen Fürstengräber. Im Grabe wurden die Särge dann gelegt und mit Steinplatten über den verzierten Rand hinweg bedeckt, was auch beim ersten Typus vorkommt. Dieser breite, am Kopfende erweiterte Rand
Abb. 140 f. des zweiten Typus ist dort naturgemäß der alleinige Träger der Verzierung, die auf die senkrechte Aufstellung hin angelegt ist, also auf den langen Bahnen gewöhnlich keinen bildlichen Fries, nur einmal einen kleinen Tierfries zwischen Flechtbändern zeigt; ein Bildfries findet sich dort dagegen bei einem Vertreter des ersten Typus, den man bei der Aufbahrung umwandeln konnte, während die Verzierung des Kopfendes auch hier der Richtung der Leiche folgt. Dieser reichste Sarg in
Abb. 139 London ist mit Ausnahme der Füllungen an den Außenwänden und des Bodens überall, sogar an der Innenseite und an der Unterseite des Deckels verziert; an dieser Stelle finden sich ebenso wie an den inneren Füllungen des Kastens bildliche Szenen. Die Giebel sind nach kleinasiatischer Art durch eine Stütze senkrecht und überdies in zwei Streifen geteilt, die das eine Mal Kentauren und Sphingen enthalten, ganz wie bei dem lykischen Marmorsarkophage des 4. Jahrh. aus Sidon. Für
Abb. 141 den zweiten Typus steht, soweit er nicht ganz einfach verziert ist, folgendes Schema fest: an Kopf- und Fußende je ein Bildstreifen, der obere meist von Ornamentbändern eingeschlossen, ein solches auch über dem unteren Bildstreifen; an reichen Särgen treten kleine Tierfriese an die Stelle der Ornamentbänder und bisweilen ist auch der obere Bildstreifen verdoppelt. An den vier Ecken der Öffnung sind meist annähernd quadratische Felder abgeteilt, darin gewöhnlich einzelne Tiere, Fabelwesen, Reiter oder menschliche Köpfe, seltener Gruppen von Tieren, Reitern, Kriegern oder nur Ornamente (unten). Diese Felder können wieder von kleinen Tierstreifen eingeschlossen werden; solche finden sich auch an den in die oberen Ecken einspringenden Streifen. Die langen Seitenbahnen sind in richtigem dekorativem Gefühl gewöhnlich nur mit großen Flechtbändern mit Palmettenfüllungen verziert, doch kommen auch andere Ornamente vor; weniger glücklich ist die Zerlegung in schmale Streifen, womöglich mit Einschaltung eines kleinen Tierfrieses. Die Kanten der Randplatte pflegt eine Ornamentborte zu schmücken; typisch sind jonisches Kyma und Metopenmäander. Von der Technik ist zu bemerken, daß auf dem groben steinigen Ton eine feinere rötliche Schicht liegt; darauf sitzt der gelblich weiße Überzug. Alle feineren Formen sind mit verdünntem goldgelbem Firnis vorgezeichnet. Der Firnis ähnelt dem der besseren rhodisch-milesischen Vasen.

§ 162 Stilistisch zeigen die Sarkophage einen Niederschlag der ganzen ostgriechischen Dekorationskunst, wenigstens in ihren Hauptzügen, ohne doch lange Entwicklungsreihen zu bieten: die Maler arbeiteten im wesentlichen mit fertigen Stilen; am Neuen ist etwas Entwicklung, am Alten mehr Entartung zu bemerken. Im Ornament fällt einzelnes Geometrische auf, das nicht zum allgemeinen archaischen Formenschatze gehört, besonders das Schachbrett; es findet sich in dieser Zeit nur noch auf jonischen, besonders klazomenischen Vasen häufiger. Bedeutender ist das starke Hervortreten des Orientalisierenden: als Malgrund dient der typische gelblichweiße Überzug und nur wenige Sarkophage, darunter die rein schwarzfigurigen Kastensärge, entbehren der rhodisch-milesischen Tierfriese, die bei einigen sogar allein herrschen – und zwar auch an entarteten jungen Stücken. An diesen ist auch die Zeichnung der Tiere flau und unsicher geworden; früher verfällt das Füllornament, ohne doch zu verschwinden; selten zeigt sich der gleiche korinthische Einfluß wie im zweiten naukratitischen Stil und auf einem Krater aus Klazomenä (Bonn 1522). Im Ornamente verschwimmt natürlich die Grenze zwischen Orientalisierendem und Archaischem: die ganze klassische Ornamentik ist ja orientalisierend; doch herrschen die jüngeren Formen vor. Die schweren syrischen Lotosblüten der rhodisch-milesischen Vasen fehlen ganz; manches, darunter die fortlaufende Wellenranke mit Halbpalmetten, berührt sich mit der zierlichen Eleganz der Fikelluravasen, anderes entspricht den schönsten Bildungen der schwarzfigurigen Vasen und der altjonischen Architektur, von welcher Kymata und Astragale unmittelbar entlehnt sind; sie sind bisweilen auch auf plastische Profile gemalt. Lehrreich ist das Auslaufen der Schuppung in das jonische Kyma.

Abb. 139, 141 Die vorherrschende Verzierungsweise ist durchaus der schwarzfigurige Bilderstil – mit der Einschränkung, daß der helle Malgrund beibehalten und statt der Ritzung weiße Innenzeichnung verwendet ist[1]). Die gleiche Technik dient für kleine Tierfriese und Tiere oder Fabelwesen in Einzelfeldern, nicht jedoch für große Tierfriese am Kopf- oder Fußende. Rein schwarzfigurig sind nur die wenigen Vertreter des ersten Typus; beim zweiten Typus

[1]) Die Angabe von *Endt* Beiträge z. jon. Vasenmalerei 9, 5, daß an einem Berliner Sarkophag vereinzelt Ritzung vorkomme, ist nach *Zahns* freundlicher Auskunft irrig.

ist mindestens die Fußleiste in anderem Stil, und zwar gewöhnlich im rhodisch-milesischen gehalten; die Kopfleiste trägt das schwarzfigurige Hauptbild. Endlich vertreten einige Sarkophage des zweiten Typus grundsätzlich den rotfigurigen Stil; man könnte sie weißfigurig nennen: Linearzeichnung mit wenig Deckrot, der Grund mit Firnis abgedeckt. Die Entstehung des rotfigurigen Stiles wird unten im Zusammenhang besprochen (§§ 354 f.); hier sei nur auf die Elemente zu seiner Bildung an den Sarkophagen selbst hingewiesen. Im rhodisch-milesischen Stil ist bekanntlich der Kopf der meisten Tiere in Umriß gezeichnet; bei gefleckten Panthern und Hasen wird ausnahmsweise das ganze Tier so gegeben. Solche Panther und Hirsche sowohl wie einzelne Menschenköpfe in Umriß finden sich auch auf unseren Sarkophagen, an einem sogar neben weißfigurigen Köpfen; Menschenköpfe dieser Art duldete selbst der strenge attische schwarzfigurige Stil. Es war klar, daß dunkle Dekkung des Grundes die Wirkung wesentlich steigern mußte; dazu kam das Vorbild der großen Malerei. Bei Ornamenten, besonders Rosetten, kommt die aussparende Technik, wie anderwärts, so auch an den Sarkophagen häufiger vor (vgl. § 154, Kypros). Die weißfigurigen Sarkophage sind alle verschieden: einer zeigt an der Fußleiste, ein anderer an der Kopfleiste Tiere in der neuen Technik — diese sehr groß und glänzend dekorativ gezeichnet —, bei dem dritten sind es bereits menschliche Gestalten. Abb. 141 Abb. 140

Wir haben also im ersten Typus rein schwarzfigurige Sarkophage, im zweiten rein und entartet rhodisch-milesische, schwarzfigurige mit rhodisch-milesischer, einmal auch weißfiguriger Fußleiste und weißfigurige mit rhodisch-milesischer Fußleiste; an allen drei Arten des zweiten Typus kommen auch Köpfe in reiner Umrißzeichnung vor.

§ 163 Die Zeichnung ist an diesen wie an den schwarzfigurigen und weißfigurigen Bildern im wesentlichen, teilweise sogar bis ins kleinste gleichartig; man glaubt bisweilen die Hand desselben Malers zu erkennen und kann die Särge darnach anordnen. Die verschiedenen technischen Bedingungen üben nur einen sehr geringen Einfluß in Kleinigkeiten aus; so werden in weißfiguriger Technik natürlich keine feinen Linien über den Massenumriß hinaus auf den Grund geführt, wie lose Haare von Schwänzen oder Fellen. Wesentlich verschieden ist dagegen die Zeichnung der rhodisch-milesischen Tiere: trotz mancher Berührung mit den anderen bewahren sie viel von dem altertümlichen Stile der Vasen, deren Art sie teils folgen, teils fortsetzen. Das Verhältnis zwischen den Särgen und den Vasen ist in der Tierzeichnung ähnlich wie im Füllornament und teilweise auch im Hauptornamente: die altertümlichsten Formen von den Vasen fehlen an den Särgen, die jüngeren finden sich vielfach gleich und ähnlich — so im Füllornamente die vielen Rosetten, die Strichgruppen am Rand u. a. m. — und daran schließt sich eine Fortbildung, die freilich Entartungszüge trägt, aber doch meist besser ist als die Erstarrung des Rhodisch-Milesischen im zweiten naukratitischen Stile. Bei den Tieren legte schon der große Maaßstab Änderungen nahe. So hätten besonders die Stiere, die an den Fußleisten häufig zwischen Löwe und Panther stehen, mit der wenigen Innenzeichnung des Stiles allzugroße dunkle Flächen ergeben; man scheckte sie daher in einer ebenso einfachen wie wirksamen Weise, auf welche auch die kretisch-mykenischen Maler gekommen waren. Diese Scheckung findet sich dann auch bei Böcken und selbst Ebern. Ferner gab man an den in Umriß gezeichneten Köpfen des größeren Maaßstabes wegen mehr Einzelheiten; diese waren naturgemäß moderner. Dennoch hat man die reife archaische Typik nicht einfach in die rhodisch-milesische Ausdrucksweise übertragen: es ist höchst lehrreich, z. B. die zierlichen altmodischen und die wuchtigen, ganz natürlich bewegten modernen Böcke am selben Sarkophage zu vergleichen. Die häufigeren Tiere sind Bock, Löwe, Panther (auch weiblich), Stier und Eber; seltener sind Hirsch, Widder und Sphinx. Der Panther pflegt den Kopf von vorn zu zeigen; beim Löwen erscheint er einmal in wunderlicher, aber seit der mykenischen Kunst bisweilen belegbarer Verdrehung. Eigentliche Kampfszenen gibt es nicht; höchstens hebt ein Raubtier die Pranke oder legt sie an seine Beute. Abb. 141

Die Hauptbilder der Sarkophage mitsamt den stilistisch zugehörigen Tieren und Einzelköpfen geben einen guten Durchschnitt der Zeichenkunst des entwickelten Archaismus vor seiner letzten Vollendung. Dekorative Kalligraphie, feste Typik und viel gute Naturbeobachtung, auch in der Bewegung, sind glücklich gemischt. Freies und Befangenes sind in den festen Formen des archaischen Stiles soweit geeint, daß keine Disharmonie entsteht. Den gemeinsamen Zügen gegenüber treten die Unterschiede, in denen man gern Entwicklungskennzeichen sähe, zurück. Sie finden zum Teil genaue Parallelen an den klazomenischen Vasen, so der knappere und der saftigere Pferdetypus. — Die Zeichnung der menschlichen Gestalt zeigt eine organische Weiterentwicklung gegenüber den hocharchaischen Typen, die wir an den reifsten „delisch-melischen“ und frühattischen Vasen kennengelernt haben. Die Gestalten sind im ganzen schlanker geworden, der Gegensatz mächtiger Glieder und feiner Gelenke ist gemildert, Körper und Gewand zeigen viel mehr organische Einzelformen und die Bewegungsschemata sind reicher abgewandelt. Die Anatomie des Rumpfes steht etwa auf der gleichen Stufe wie bei dem Gegner der Athena im marmornen Gigantengiebel der athenischen Akropolis: die Brustmuskeln in reiner Vorderansicht, die unverstandene Bauchanatomie in anorganischem Übergang in Seitenansicht verzerrt: im Grunde noch das ägyptische, auf der allgemein archaischen Ausbreitung in der Fläche beruhende Schema, doch mit dem Versuch athletischer Durch- Abb. 139 ff. Abb. 85, 88 f., 108 ff.

bildung und im Umriß schon mehr gesehen als konstruiert. Die Gliedmaßen, besonders die Beine mit den langen, feinen Füßen, verraten das im höheren Archaismus allgemeine überlegene Verständnis gegenüber der Rumpfbildung. Manchmal sind die Körperformen auch unter dem Gewande gezeichnet. Die Köpfe zeigen bereits das typische Profil des reifen Archaismus mit mäßig fliehender Stirn und bisweilen fein belebten Linien, ganz wie die älteren jonischen und jonisierenden Marmorstatuen von der Akropolis, denen auch das ornamentale Haar und das reiche Frauengewand mit seinen halbperspektivischen Zickzacksäumen entspricht; auch das etwas gewaltsame Lächeln findet sich an der weißfigurigen Athena. Das Auge, in der üblichen, als Vorderansicht gedachten Mandelform, zeigt bisweilen bereits jene Öffnung des inneren Winkels, mit welcher der Übergang in die Seitenansicht beginnt — ein Vorgang, der sich nach Ausweis der attischen Sosiasschale in der großen Malerei viel früher als in der Keramik vollzogen haben muß (vgl. § 491). Ein später Sarkophag geht darin noch einen Schritt weiter. Die Bewegungen sind durch die Ausbreitung in der Fläche zum Teil etwas eckig — bis zu dem bekannten Herumdrehen des Kopfes um 180° gegenüber den Füßen — und auch das so schwierige einfache Schreiten bleibt noch ein Kleben am Boden mit stramm durchgedrückten Knien: die bekannte archaische Form des Rodinschen „homme qui marche". Ausfallstellungen und „Knielauf" erscheinen in den üblichen Formen und die Verwundeten am Boden zeigen sich in verschiedenen, aus Plastik und Malerei bis herab zum Westgiebel des Aphaiatempels und zum Vasenmaler Euphronios bekannten Stellungen schön deutlich in der Fläche — auch dann, wenn sie in Seitenansicht auf dem Bauche liegen, was bei Mann und Roß vorkommt. Daneben aber finden sich viele, mehr oder minder restlos in Bildform gebrachte gute Beobachtungen, wie das federnde Stehen der vorgebeugten Wagenlenker, das Auf- und Abspringen der Hopliten, das Bändigen unruhiger Pferde. An perspektivischen Versuchen tritt zu den Gewandsäumen die Andeutung eines schwachen Einblicks in das Innere eines Schildes; auch Oberansicht eines Fußes soll vorkommen.

Abb. 140

Abb. 139

Abb. 141

§ 164 Von den Tieren sind die Pferde durch ihren Anteil an der sinnvollen Bewegung der Szenen im Vorteil gegenüber den meisten anderen, vorwiegend dekorativ verwendeten Tieren. Es sind prachtvoll feurige, rassige Tiere, deren Typus ganz offenbar mitsamt dem Geschirr der späten assyrischen Kunst entlehnt ist: der gleiche Kopf mit dem langen Nasenbein, der gedrungene Hals, die etwas überstreckten Hinterbeine. Die Maler übertreiben die kalligraphische Innenzeichnung, um den trockenen Bau und die feinfaltige Haut zu zeigen, und machen die Beine bisweilen nach dem archaischen Kontrastgesetz äußerst zierlich. Das bei Zweigespannen typische Herunterwerfen des einen Kopfes, das Scharren und Stampfen ist glänzend erfaßt und auch der kurze Galopp vortrefflich; der lange folgt dem orientalischen Schema: die Hinterbeine am Boden, die Vorderbeine ausgreifend in der Luft; der kurze hat nur in Ägypten seltene und weniger vollkommene Vorgänger. Unter Abstreifung des auffällig Assyrischen ist dieser Pferdetypus eine Zeitlang allgemein jonisch gewesen, von den Caeretaner Hydrien bis zum Friese des Schatzhauses der Siphnier in Delphi. Weniger Sorgfalt hat der Maler auf die Hunde verwendet, die in den Bildern vorwiegend nach hettitischer Art zur Raumfüllung unter den Pferden dienen; selten sind sie fein durchgebildet wie die etwas unwirklich zierlichen Hündinnen mit kuhartigem Euter auf einem weißfigurigen Sarg. Ausdrucksvoller sind jedenfalls die wütend fauchenden Löwen, die eine πότνια θηρῶν gleichmütig am Schwanze hochzieht. In den Bildern kommt sonst nur noch Wild vor, prächtig gefleckte Hirsche ohne Geweih und ein Hase, sowie fliegende Vögel als Füllung. In den Einzelfeldern und Friesen finden sich häufig Löwe, Panther, Stier, Eber, Sau, seltener Bock, Hirsch, Widder, Stelzvogel, Schwan und Hahn — dieser in einer Art Mischung von Tierfries und Darstellung. Von Fabelwesen erscheinen nur Sphinx, Sirene, Greif, Silen und Kentaur; das Flügelroß, dessen einer Flügel raumfüllend nach unten geklappt wird, darf man angesichts der orientalisch-jonischen Vorliebe für Beflügelung nicht als Pegasos bezeichnen; Athena hat z. B. acht paarweis angeordnete Flügel. Der hettitisch-frühgriechische Sichelflügel und der einfache, bisweilen der ägyptischen Form ähnliche Flügel kommen nebeneinander vor, z. B. an Sphingen und Sirenen. Diese zeigen gelegentlich die ostgriechische Sonderform mit Armen. In der Anordnung der Tiere und Fabelwesen herrschen Reihung, zum Teil von gleichen oder je zwei abwechselnden Wesen wie Sphinx und Sirene, und strenge Symmetrie: zwei Reihen stehen einander gegenüber; enthalten sie mehrere Tierarten, so kommen unauffällige Abweichungen beider Seiten vor. Ornamentale Wappenzentren sind selten und ungewöhnlich schön. Kurze Streifen entsprechen öfters den rhodisch-milesischen Fußleisten: z. B. ein Stier zwischen Löwe und Panther, die jedoch gelegentlich wirklich zubeißen.

Abb. 140

Abb. 139

§ 165 Auffälliger als in den Tierfriesen und für uns geradezu befremdend ist das Vorwiegen rein dekorativer Absichten auch in der Komposition der bildlichen Szenen. Läßt man annähernd quadratische Felder, in welchen höchstens zwei Reiter gegeneinanderstehen, zwei Hopliten über einem Gefallenen kämpfen oder einen gemeinsamen Gegner abtun, außer Betracht, so ergibt sich für die Streifenkomposition folgende Einteilung. 1. Bilder, die sich mit allgemeiner Raumfüllung begnügen, um ihren Gegenstand soweit zum Ausdruck zu bringen, wie es der Stand der Kunstentwicklung erlaubt. Dies sind Ausnahmen. Dazu gehören Jagdszenen und Kämpfe zwischen Hopliten und barbarischen Reitern, wohl Persern oder Kimmeriern, sowie anscheinend eine umfangreiche Szene des Auszugs zum Kriege. Hier ist auf Symmetrie verzichtet und die Bewegung geht vorwiegend in einer Richtung; eine Menge individueller Züge mit vielfachen Überschneidungen beleben das Bild und die Reihung wird nur bei den Reitern, wo sie sachlich berechtigt ist, stellenweise als solche empfunden. Schematischer ist die Reihung von Einzelkämpfen zwischen Hopliten und Reitern, und ein Hoplitenkampf nähert sich stark der Symmetrie. — 2. Bilder, deren Gegenstand eine streng symmetrische Anordnung erlaubt: einfache Formen dessen, was später die großen Giebelgruppen mit hoher Kunst erreichten. Eine lebhafte, prägnant einheitliche Handlung dieser Art liegt nur

Abb. 139

einmal vor (sofern nicht auch eine der unten besprochenen mythischen Szenen hierher gehört): zwei Helden, die von ihren Streitwagen aufeinander zustürzen. Bei mehr zuständlichen Szenen ist die Abb. 141
Kunst geringer und erscheint die Symmetrie leicht als unbegründet, wenn auch nicht als widersinnig; so z. B. bei einem langen Streifen, der Vorbereitungen zur Wettfahrt und Kampfspiele oder Waffentanz mit Flötenspiel und Krotalentanz verbindet. Zwischen diesen Extremen vermittelt manches, z. B. das alte, noch auf den lykisch-jonischen Friesen des 5. Jahrh. beliebte Schema der gegeneinander anrückenden Schlachtreihen und Kämpfe über einem Gefallenen in Gegenwart der zugehörigen oder mit anderen Hopliten besetzten Wagen. Kommen dazu ruhig stehende Hopliten und Jünglinge mit Rossen, so lockert sich der Zusammenhang bereits und vollends problematisch wird er, wenn jederseits eine geflügelte Göttin den Wagen besteigt: wir stehen auf der Schwelle zur dritten Gattung. Hier stellt der Maler um jeden Preis und ohne Scheu vor Sinnlosigkeit und Widersinn die dekorative Symmetrie her. Die Bilder sind reine Gestaltenornamente, die Typen sind ebenso frei umgebogen wie nebeneinander gesetzt oder vermengt. So fahren Reihen wettrennender Wagen, immer mit den Hunden unter den Pferden, aufeinander zu oder auseinander, zwischen ihnen kann die Zielsäule, eine Kampfszene (kein Kampfspiel) oder eine gleichgültige Gestalt als Achse erscheinen. Auf die beiden äußersten Wagen schwingt sich dann wohl ein Krieger, dahinter folgt ein Speerwerfer, dann Kampfpreise, je ein Bronzekessel auf einer „äolischen" Säule, an der ein Schild lehnt, daneben eine im Boden stehende Lanze — falls dies nicht etwa das Grab mit geweihten Waffen sein soll. Sogar zwei Wagenpaare Rücken an Rücken kommen vor. Häufig erscheint eine geflügelte Göttin zwischen zwei stehenden oder fahrenden Wagen. Auf dem steilen Tymbos des Achill sitzt nicht, wie üblich, eine Sphinx, sondern ihrer zwei symmetrische; zwei Helden treten symmetrisch auf den Stufensockel. Besonders lehrreich ist folgendes: Zu einem Jüngling, der zwei Hähne hält, springen zwei Hunde auf; jederseits Hähne verschiedener Größe. Derselbe Jüngling ohne Hähne erscheint nun auch zwischen zwei Wagen; dort springen die Hunde unter den Pferden hoch! Hier erscheinen die Bildtypen bis ins einzelne als bewegliche Lettern innerhalb einer rein formalen Kompositionsweise: jener altsumerischen, deren einfachster Ausdruck das Tier mit den zwei Leibern an gemeinsamem Kopf ist. — Endlich ist der Raumfüllung im einzelnen zu gedenken. Am bequemsten sind jene rankenden, ausnahmsweise zu prächtigen Stauden vereinten Blüten, seltener Knospen, und fliegende Abb. 139
Vögel. Unter den Pferden sind Hunde, die steten Begleiter des jonischen Ritters, typisch, über ihren Rücken erheben sich einmal Palmen oder fliegen bei langen Streifen Dämonen, teils im alten Knielauf Abb. 139
(„Sprungflug"), teils in der neuen Streckung („Schwimmflug"). Bisweilen rankt sich das Deichselende Abb. 141
weit zurück oder sind gar Flügel der Lenker vorgeklappt; auch Reiter können Flügel haben, wenn nicht ihr ausholender Arm den Raum füllt.

Die Deutung der Bilder muß sich unter diesen Umständen sehr zurückhalten; ein Segen, daß § 166
die Sarkophage nicht in die Hände der Generationen vor *Brunn* und *Jahn* gefallen sind. Eine einzige mythologische Szene von sepulkraler Bedeutung ist gegen jeden Zweifel gesichert: Die Opferung der Polyxena am Grabe des Achill. Die Deutung eines anderen Bildes auf eine seltene Fassung der Sage von Polyxenas Ende ist bedenklich und ohne bildliche Analogie. Mehr für sich hat die Deutung auf die Bedrohung der Helena durch Menelaos und Odysseus; die helfend eingreifenden Frauen wären dann Aphrodite und Peitho und die geflügelten Reiter könnten die Dioskuren sein. Die mythische Szene wäre dann ohne Gewaltsamkeit in strengster dekorativer Symmetrie dargestellt. Ferner hat man in einem asiatischen Schützen zwischen zwei Hopliten Dolon sehen wollen: vielleicht mit Recht, aber selbst abgesehen von dem Grundsatze der symmetrischen Verdoppelung ohne zwingenden Grund; zwei gegen einen ist ja noch heute der kriegerischen Weisheit letzter Schluß. Diese Gruppe zwischen Wagen hat gar zur Annahme von Leichenspielen für den armen Dolon geführt. Vielleicht handelt Abb. 139
es sich nur um einen von jenen Persern oder Kimmeriern — eher als Amazonen, für welche das Reiten erst später bezeugt ist. Wie dem auch sei, sehr viel häufiger als die mythischen sind jedenfalls die Darstellungen einer aristokratisch-späthomerischen Gegenwart: Krieg, Jagd und Spiele. Auch die Asiatenschlacht ist doch kein individuelles Geschichtsbild in unserem Sinne, sondern ein typischer Niederschlag des oft Geschehenen. Götter und Dämonen gehören zum Leben; in mythischen Szenen erscheinen sie außer jener vermutlichen Helenadarstellung nicht. Meist waren sie wohl schon für den Maler namenlos; für uns ist es auch jene πότνια θηρῶν mit den Löwen, πολλῶν ὀνομάτων μορφὴ μία. Individuell charakterisiert ist nur Athena, die rechte Schutzherrin dieser ritterlichen Welt. Die Dioskuren Abb. 140
würden gut zu ihr passen, doch macht die dekorative Symmetrie es unmöglich zu entscheiden, ob sie in den zwei Rittern, zwischen welchen Athena steht, gemeint sind. Näher liegt es, sie in den geflügelten Reitern, die beim Helenabild erwähnt wurden, zu erkennen. — Die Frage, inwieweit den Bildern und Tierfriesen sepulkrale Bedeutung zukommt, läßt sich im einzelnen nicht genau beantworten, doch gibt die Darstellung des Opfers der Polyxena am Grabe des Achill, das erste sicher mythische Sarkophagbild, einen Hinweis. Darnach darf man Wettrennen, Kampfspiel und Tanz wohl auf die Leichenspiele beziehen. Die πότνια θηρῶν findet sich auch auf einem altjonisch-phrygischen Grabstein, dessen andere Seite Wagen, Reiter, Gefolgsmann und Hund zeigt. Irgendwie sepulkral wird auch jener Jüngling mit Hähnen und Hunden gemeint sein; beides sind ja chthonische Tiere; nur darf man in der symmetrischen Verdoppelung keinen tieferen Sinn suchen. Die Häufigkeit der Sphingen und Sirenen darf wohl auch als sepulkrale, nicht rein dekorative Formel betrachtet werden. Ob dies bei den Andeutungen von Tierkämpfen noch möglich ist, ob man bei den Silenen und Kentauren an die chthonischen ἵππoι des dionysischen Thiasos denken und bei den einzelnen Köpfen an deren apotropäische Bedeutung oder gar an „die Seele als Kopf" erinnern darf — all das fragt sich, wird aber durch die dekorative Gesinnung unserer Maler, die ja doch irgendwelche Typen verwenden mußten, nicht rundweg ausgeschlossen. — Auf antiquarische Einzelheiten kann

nicht eingegangen werden, doch sei wenigstens auf die jonischen Besonderheiten in Tracht, Bewaffnung und Gespannen hingewiesen. Am auffälligsten sind die Tücher an den Schilden, die Harnische mit Laschen und die Helme mit Aufsätzen, besonders der eckige Phalos über der Stirn.

§ 167 Literatur. Allgemeines, Abbildungen. *Joubin* De sarcophagis Clazomeniis, Thèse Paris 1901, gibt einen bequemen Überblick des im 19. Jahrh. Bekannten mit Skizzen aller Sarkophage; der Zahl, aber nicht der Bedeutung nach haben sie sich seitdem fast verdreifacht. Die Arbeit dringt nirgends in die Tiefe und enthält manches Verfehlte und Ungenaue; in der Liste der älteren Literatur, IX, fehlen die wichtigen grundsätzlichen Ausführungen von *Brunn* Griech. Kunstgesch. I 158 und *Winter* Anz. XIII 1898, 175 ff. Grundlegende Veröffentlichung: *Winter* Ant. Denkm. I Tf. 44–46; Abb. 140 f. II Tf. 25–27 (Abb. 141; *Winter* Kunstgesch. in Bildern I 87, 6–8); *Zahn* ebda Tf. 58 (Abb. 140); Jahrb. XXIII 1908, 169 ff. Beide verbinden wertvolle allgemeine Ausführungen mit genauen tatsächlichen Angaben (auch über technische Einzelheiten) in den Texten zu den vorzüglichen Tafeln der Antiken Denkmäler; vgl. auch *Winter* Jahrb. XV 1900, 82 f., 92; *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 55 ff., 67 ff. (antiquarische und stilistische Bemerkungen). Die nächstbeste Veröffentlichung ist *Murray* Abb. 139 Terracotta sarcophagi in the Brit. Mus., London 1893, Tf. 1 (Abb. 139) –8 (z. T. bereits in Mon. Piot IV Tf. 4–7). Sehr förderlich sind die Aufsätze von *Meurer* Jahrb. XVII 1902, 65 ff. (senkrechte Aufstellung des zweiten Typus, vgl. *Rhomaios* Ἐφ. 1907, 200 f. Tf. 9: entsprechende Abrundung der Kanten) und von *Kjellberg* ebda XIX 1904, 151 ff., XX 1905, 188 ff., der bei der Veröffentlichung neuer, z. T. rein rhodisch-milesischer Särge sorgfältige Beiträge zu der noch ausstehenden genauen Behandlung der Ornamentik sowie eine gute Einteilung gibt; diese wird ergänzt durch die feinen Beobachtungen von *Zahn* XXIII 1908, 177 ff. Hervorzuheben ist auch *Dugas* Bull. hell. XXXIV 1910, 469 ff. Tf. 11 f., Kindersärge, vgl. *van Hoorn* De vita puerorum, Diss. Amsterdam 1909, 95 f., und merkwürdige größere, sorgfältig behandelt, mit Literaturliste. Dazu *Picard* und *Plassart* ebda XXXVII 1913, 378 ff. Tf. 10 ff. (zur Form 396 f., 400 Tf. 14; zum Ornament Tf. 10, 16); *Picard* Rev. arch. XXIII 1914, 223 ff. (mythische Darstellungen, vgl. unten). *Walters* I Tf. 27 mit kurzem Überblick (362 ff.). Einen solchen gibt auch *Prinz* Funde aus Naukratis 33 f., 42 ff. mit Anführung mehrerer unveröffentlichter Stücke (irreführender Ausdruck „Löwen- und Pantherjagd“ für die Tierfriese von *Kjellberg* übernommen). *Perrot* IX 262 ff. Tf. 15 (vgl. VIII 92 ff.) läßt wie gewöhnlich Genauigkeit im Tatsächlichen, Literaturkenntnis und Schärfe der Einteilung vermissen. Er scheidet nicht einmal die beiden Haupttypen, nimmt für alle Särge Giebeldeckel an und glaubt dabei, *Meurers* wohlbegründete Hypothese mit einer allgemeinen Erwägung abtun zu können (Steinplatten als Deckel für beide Typen: *Puchstein* Ann. d. Inst. 1883, 169; *Winter* Ant. Denkm. I 32). Die Bedeutung des Auftretens der „weißfigurigen“ Malweise verschleiert er durch Vermengung mit der Umrißzeichnung des rhodisch-milesischen Stiles und die Mannigfaltigkeit der Kompositionsschemata vergewaltigt er durch die Antithese: Schablonensymmetrie und Einfluß der großen Malerei bei dem einzigen Schlachtbilde. Die Einteilung von *Kjellberg* und *Zahn* ist nicht berücksichtigt, wichtige Einzelheiten sind übersehen (z. B. *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 74, 1, Speerwerfer) und grobe Irrtümer werden verbreitet, so die Verwechslung der bisweilen etwas schematisch stilisierten Schopffrisur mit einem Fes mit Quaste (deutlich z. B. Ant. Denkm. II Tf. 26). Der jonische Pferdesilen ist für *Perrot* etwas ganz Neues und Wunderbares. — Weitere Abbildungen: Mon. d. Inst. XI Tf. 53 f.; Journ. hell. stud. IV 1883, 15–21 Tf. 31; Bull. hell. XIV 1890 Tf. 2, XVI 1892, 242–252 (*Pottier*); XIX 1895, 71, 85 ff. Tf. 1 f. (*Joubin*, wiederholt De sarc. Claz.); Rev. ét. gr. VIII 1895, 161 (*S. Reinach*); Jahrb. XXII 1907, 102 *(Hackl);* XXVIII 1913, 59 Tf. 3 (*Brants*, vgl. 272 f., *v. Duhn*; 274 ff., *Hauser*; XXXIX 1914, 33 ff., *Pfuhl*); *De Mot* Bull. mus. Bruxelles 1902, 86; Griech. Ausgrabungen, Auktion Helbing München 1910, Tf. 7.

Fundorte. Bull. hell. XXXVII 415 ff., dazu Jahresh. XIII 1910, Beibl. 11; *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 16 f. (Samos); *Kuruniotis* Ἐφ. 1913, 236 (Chios, unbemalt). — Zeitansatz. *Joubin* 4 ff., gegen den sich *Kjellberg* Jahrb. XIX 157, 26 zu entschieden wendet; vgl. *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 55, 1; *Kjellberg* Jahrb. XX 199 f.; *Prinz* 34, gegen *Winters* Spätansatz des Sarkophages *Murray* Tf. 8, vgl. § 168 (Auge); *Weickert* Das lesbische Kymation, Leipzig 1913, 56 f.

Ornamentik. Der Raum gestattet keine erschöpfende Darstellung. Vgl. besonders *Kjellberg* a. O.; *Riegl* Stilfragen 169 ff., 194. Rhodisch-milesisches Füllornament: die Leitform der Neubildungen ist die stehende und hängende Palmette, die aus der alten Halbrosette erwächst; dazu kommt die Vorliebe für kleinliche Strichelei in geschichteten Winkeln und Bogen: eine ähnliche Zerfaserung der Form wie an den Köpfen der Löwen auf dem späten Sarg *Murray* Tf. 8, wo sogar eine Blüte aus dem schwarzfigurigen Stil eingedrungen ist. Häufig ist eine „Dreiecksrosette“ aus drei großen Punkten, meist mit allerhand Strichelei, doch auch mit durchschneidendem Dreieck. Vereinzelt sind die korinthisierenden Klexrosetten des Sarges Bull. hell. XXXIV 1910 Tf. 12, an dem viele singuläre Einzelformen auffallen, besonders das prachtvolle Doppelkreuz aus Palmetten und Lotos, die dem jonischen Kyma einbeschriebenen Palmetten, ein auf der umschriebenen Palmette beruhender Einfall, und die Reihe dicker Kreise mit Palmettenfüllung statt des üblichen Flechtbandes. Für dieses kann auch ein anderes Volutenornament eintreten, das fälschlich als Herzblattornament bezeichnet wird (*Joubin* 24, 48; Ant. Denkm. I Tf. 44). Vierfaches Flechtband: Jahrb. XIX 1904, 156. Ranke mit Halbpalmetten: Ant. Denkm. II Tf. 27, 2; *Murray* Tf. 7, dazu *Riegl* 169, der auf „delisch-melische“ Vorläufer hinweist (155). Reifes Palmetten-Lotosband: Jahrb. XIX 154. Gegenständige Palmetten, deren zackiger Umriß an ähnliche Formen auf den „pontischen“ Vasen erinnert (§ 189): *Joubin* 24 Tf. 1; dort auch großes Schachbrett und Schuppen in Umrißzeichnung. Solche als Grund für schwarzfigurige Rosetten: Griechische Ausgrabungen Tf. 7 (Rosetten in Feldern, wie im „delisch-melischen“ Stil: Ant. Denkm. II Tf. 26). Übergang der Schuppen ins jonische Kyma: Ant. Denkm. I Tf. 44;

mit Perlstab: II Tf. 27, 3 (Abb. 141). Lesbisches Kyma: *Murray* Tf. 2; Jahrb. XIX 152 (mit Eckmaske; vgl. *Weickert* D. lesb. Kymation 55 ff.).

Bildliche Typen, Zeichnung. Da ein Verständnis doch nur angesichts der leicht zugänglichen Abbildungen möglich ist, wird hier nur Wichtiges und Besonderes hervorgehoben. Rhodisch-milesische Tiere. Gescheckter Eber: Jahrb. XXII 1907, 102; Bull. mus. Brux. 1902, 86 (ausnahmsweise mit Löwe und Panther gereiht); Bull. hell. XXXVII 390 (eine Art Rosette). Verdrehter Löwenkopf in Aufsicht: Ant. Denkm. II Tf. 58; *Zahn* Jahrb. XXIII 1908, 170, 177; näher liegt der Vergleich der beißenden Panther auf der Françoisvase, Gr. Vm. Tf. 3, und auf einer Kleinmeisterschale, *Petrie* Naukratis I Tf. 13, 13: die übliche Panthermaske. Altmodische Böcke neben modernen (nicht nur sachlicher Unterschied von Agrimi und Ziegenbock): Ant. Denkm. II Tf. 27, 3 (Abb. 141). — Schwarz- und weißfigurige Bilder. Männlicher Akt: Ant. Denkm. I Tf. 44; *Murray* Tf. 2. Die sonderbaren Ringe an den Lenden der Männer hält *Walter Müller* Nacktheit u. Entblößung in d. altoriental. u. ält. griech. Kunst, Diss. Leipzig 1906, 117 f. für eine Stilisierung des Schurzes; vgl. die freilich stark abweichenden, z. T. an Schnüren hängenden Platten auf korinthischen Pinakes, § 218, Ant. Denkm. I Tf. 8, 16 b; II Tf. 24, 7, 12. Körper unter dem Gewand: Athena Ant. Denkm. I Tf. 44, Krieger II Tf. 58 (Abb. 140), dort die schönste Athena. Auge, Öffnung des inneren Winkels: a. O. und Tf. 25; Stern im Winkel, Wimpern in Seitenansicht: *Murray* Tf. 8. Verwundete am Boden: *Murray* 10, Tf. 1 (Abb. 139); Bull. hell. XXXVII Tf. 10. Gut erfaßte Haltung und Bewegung: *Murray* Tf. 6 f. Perspektivische Versuche: Schild *Murray* Tf. 2 links von der Mitte; *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 74 (Fuß von oben). Tiere. Pferde passim; „älterer" Typus: *Joubin* Tf. 1 (Bull. hell. XIX 1895 Tf. 1); zierliche Beine: Ant. Denkm. II Tf. 58 (Abb. 140); vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 70 f. Kurzer Galopp: II Tf. 27, 3 (Abb. 141); vgl. *S. Reinach* Rev. arch. XXXVI 1900, 216 ff. Flügelroß ebda 2. Hunde als stete Begleiter unter den Pferden, schon hettitisch: *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 33; *Zahn* Jahrb. XXIII 1908, 174 f. Fauchende Löwen: Ant. Denkm. II Tf. 26. Hase: I Tf. 46, 1. Eber, Sau (mit eingebuchteter Rückenborste), Widder: II Tf. 26. Bock: II Tf. 27, 3 (Abb. 141). Hirsch, Stelzvogel: I Tf. 46, 1. Schwan: Bull. hell. XXXVII 393 f. Kentauren: „Knielauf", Pferdehufe an Menschenbeinen, vgl. den Silen I Tf. 46, 3: *Zahn* Jahrb. XXIII 176. Die Greife haben sehr zierliche Protomen; Griech. Ausgrab. Tf. 7 sind schwerlich Greife, eher Panther zu erkennen. Sirenen: vgl. *Weicker* D. Seelenvogel 113 f. Komposition der Tierstreifen. Ant. Denkm. I Tf. 44; *Murray* 10 (leichte Asymmetrie). Ornamentale Zentren: Bull. hell. XXXIV 1910 Tf. 12; *Walters* Tf. 27; Jahrb. XIX 156. Zubeißende Tiere: Bull. hell. XVI 250. — Komposition der Bilder. Vgl. *Bie* Kampfgruppe und Kämpfertypen 44 ff. 1. Ant. Denkm. I Tf. 45 (Jagd); *Murray* Tf. 1 (Abb. 139; Asiatenschlacht); *Prinz* 43 („Amphiaraos", s. u.); *Joubin* 32 (Einzelkämpfe mit Asiaten); Ant. Denkm. I Tf. 46, 2 (annähernde Symmetrie). — 2. Ant. Denkm. II Tf. 27, 3 (Abb. 141); *Murray* Tf. 2; *Joubin* 58, 48 (Journ. hell. stud. Tf. 31); *Murray* Tf. 7; Jahrb. XXII 1907, 102; Ant. Denkm. II Tf. 27, 2; I Tf. 44. — 3. *Joubin* 58 (Wagen); Mon. d. Inst. XI Tf. 54; *Murray* Tf. 1 oben (Abb. 139), Tf. 6 (vgl. *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 74, 1); Ἐφ. 1907 Tf. 9; *Joubin* 24, 26; Ant. Denkm. II Tf. 26; Jahrb. XXVIII Tf. 3, vgl. *Pfuhl* XXIX 35 f.; Ant. Denkm. I Tf. 46, 3, vgl. *Joubin* 22. — Raumfüllung. *Murray* Tf. 1 (Abb. 139), Tf. 4—7; Ant. Denkm. II Tf. 26, 27, 58 (Abb. 140); *Joubin* 58; Ἐφ. 1907 Tf. 9.

Deutung. *Brunn* Griech. Kunstgesch. I 158; *Winter* Anz. XIII 1898, 175 ff.; *Hauser* Jahrb. XXVIII 1903, 274 ff. (Polyxena, vgl. *v Duhn* 272 f.; *Pfuhl* a. O. 33 ff.); *Picard* Rev. arch. XXIII 1914, 223 ff. „Dolon" und Asiaten: *Zahn* Darstellung der Barbaren, Diss. Heidelberg 1896, 65, 68 f., 75, 78 f.; Ath. Mitt. XXIII 1898, 60 f. *Zahn*, der den Londoner Sarkophag noch nicht kannte, möchte die Asiaten trotz ihres Reitens für Amazonen halten, gibt dann aber doch zu, daß der Maler dabei an die Kimmerier gedacht habe; sein Zweifelsgrund ist die Verschiedenartigkeit der asiatischen Reiter; die Kimmerier waren aber doch schwerlich uniformiert. Dies gilt auch für die Perser, die *Studniczka* hier erkennen möchte: N. Jahrb. XXXV 1915, 289 (288 Dolon). *Zahn* Jahrb. XXIII 1908, 180 (Dioskuren?). *Prinz* 43 Nr. 4 kann nach der Beschreibung eine beliebige Abschiedsszene sein, für den Auszug des Amphiaraos spricht nichts. Sepulkrale Bedeutung. Allgemein: *Fredrich* Gött. Nachr. 1895, 74 ff. Stele von Dorylaion: *A. Körte* Ath. Mitt. XX 1895 Tf. 1 f. Hähne und Hunde: *Löschcke* Aus der Unterwelt, Progr. Dorpat 1888, 1, dagegen *Winter* Anz. XIII 177; vgl. *Fredrich* 75; *Deneken* Mythol. Lexikon I 2 5 86, der sich grundsätzlich allzu ablehnend verhält; *Edgar* Annual Brit. Sch. Ath. V 61; *Weicker* Der Seelenvogel 113 f.; Ath. Mitt. XXX 1905, 207 ff. (im einzelnen wohl zu geisterseherisch). Zu den Köpfen vgl. *Benndorf* Gesichtshelme und Sepulkralmasken; *Weicker* 30 f. Schlangen und Schlangenlinien auf den Langseiten des Randes bei Kindersärgen: *Küster* D. Schlange, Religionsgesch. Versuche u. Vorarb. XIII 47; in einem Falle sind die Schlangen wie aus dem Sarge herauskommend gemalt *(v. Duhn)*; vgl. die zum Trinken kommenden plastischen Schlangen an den Henkeln geometrischer Kannen und Amphoren (z. B. Abb. 12, 48; *Winter* Kunstgesch. in Bildern IV 110, 15; 114, 9).

2: Die Vasen des klazomenischen Kreises

§ 169 Nahe Verwandtschaft mit den Sarkophagen, wiederholte Funde am Orte, deren einer eine aufgemalte Weihinschrift im kleinasiatisch-jonischen Alphabete trägt, und Übereinstimmung häufiger Schildzeichen mit den Münzbildern von Klazomenä gestatten, eine verbreitete Vasengattung klazomenisch zu nennen. An den engeren Kreis gleichartiger Gefäße schließt sich mancherlei Verwandtes an; die Entwicklung reicht vom strengen Archaismus bis ans

Abb. 143 f. Abb. 123 f. Abb. 145 ff. Ende der jonischen Vasenmalerei, von dürren eckigen Gestalten mit naiv übertriebenen Umrissen in eng anliegenden faltenlosen Gewändern — wie jene Männer und Frauen des zweiten naukratitischen Stiles — fast bis zur Stufe der freiesten Sarkophage. Ist Klazomenä allem Anscheine nach der Mittelpunkt der Herstellung, so können doch selbst am engeren Kreise des Stils auch andere Orte beteiligt sein; notwendig ist dies jedoch nicht, weder für Jonien noch für die ägyptische Kolonie Daphnä, wo die klazomenische Keramik an erster Stelle steht. Das Verwandte läßt sich bisher noch gar nicht beheimaten; die Gefäße können ebensogut alle in Klazomenä wie alle anderwärts entstanden sein. Man begnügt sich daher besser mit dem Nachweise der Beziehung zum klazomenischen Stil, als daß man eine Hypothese auf die andere türmt, um ein paar Gefäße örtlich festzulegen. So könnte man zwei kleine Gattungen nach Samos setzen, weil sie wie eine Fortsetzung des Fikellurastiles aussehen. Daß dieser samisch sei, ist jedoch nur eine Hypothese, und als Spätling des orientalisierenden Stiles hat er neben den schwarzfigurigen Stilen bestanden: sein angeblicher Einfluß auf diese, auch auf den eigentlichen klazomenischen Stil, ist also ebenfalls nur hypothetisch; das Verhältnis kann sehr wohl umgekehrt sein.

Da wir neben dem klazomenischen Stile nur disiecta membra der jonischen schwarzfigurigen Keramik besitzen, ist seine Bedeutung für uns groß, trotz der Trümmerhaftigkeit der meisten Vasenfunde. Während die schwarz- und weißfigurigen Sarkophage keine lange Entwicklungsreihe zeigen, führen uns die Vasen bis zu primitiven Formen herauf, die wir auch dann den Anfängen im wesentlichen gleichsetzen dürfen, wenn es sich im Einzelfalle nur um ein Nachleben des Alten handeln sollte; denn eine noch primitivere Stilisierung der menschlichen Gestalt würde in den geometrischen Stil zurückführen und der Anschluß an den vom reinen Tierfriesstil herkommenden zweiten naukratitischen Stil ist vollkommen. Die weite Verbreitung der klazomenischen Vasen berechtigt uns, aus ihnen auf die Durchschnittsleistung der kleinasiatisch-jonischen Keramik zu schließen. Sie allein würde genügen, um das oben entworfene Gesamtbild in seinem Gegensatze zu den helladischen Stilen zu begründen. Aus diesem Bilde fallen auch die Caeretaner Hydrien nicht heraus; sie stellen nur eine höchste Steigerung durch Annäherung eines begabten Meisters an die große Kunst dar; ein Durchschnitt darf aus ihnen nicht abgeleitet werden. Hier zeigt sich eine jener Ungleichmäßigkeiten der jonischen Keramik, die eine natürliche Folge der örtlichen Zersplitterung und der wachsenden politischen Unsicherheit ist: die Höchstleistungen der attischen Keramik ragen weniger einsam auf und ihr Durchschnitt verrät eine ganz andere Höhe gefestigten Handwerks. Auch der engere Kreis der klazomenischen Vasen zeigt demgegenüber viel mehr Schwankungen; aber die glückliche Sinnenfrische dieser Jonier, die so unbefangen sahen und so manches köstliche Augenblicksbild festhielten, besticht immer wieder.

§ 170 Eine allgemeine Charakteristik der klazomenischen Vasen ergibt sich durch den Vergleich mit den kleinasiatischen Nachbargattungen, der „pontischen", die ihrer älteren und mittleren Phase entspricht, und der Caeretaner, die neben ihren Ausläufern steht. Beiden gegenüber zeigen die Gefäße des engeren klazomenischen Kreises wesentliche Unterschiede. Von den technischen fällt nur die häufige Verfärbung des ledergelben Tones ins Graubraune und die Verwendung weißer Linien zur Innenzeichnung neben der Ritzung auf. Abb. 142 Unter den Formen ist die häufige schlanke Amphora mit breitem Hals und Fuß eigenartig und kommt ganz Singuläres, wie eine große kantige Schüssel mit gewölbtem Deckel, vor. Die Ornamentik tritt den Gestalten gegenüber auffällig zurück; weder an Formenfülle noch an Bedeutung innerhalb der Dekoration ist sie mit der der Nachbarstile zu vergleichen; erst bei der jüngsten verwandten Gattung verschiebt sich das Verhältnis. Wie das Bildliche im ganzen über das Ornament, so herrscht die Menschendarstellung über die Tierfriese, in Übereinstimmung mit der Caeretaner, doch im Gegensatze zur „pontischen" Gattung, wo der Mensch nur eben primus inter pares ist. Die Bilder sind bisweilen, wie öfters auf den „pontischen" Vasen, einfache Reihungen gleicher Gestalten, z. B. Züge von Männern oder Frauen entsprechend der häufigen Reihung gleicher Wesen in den Tierfriesen —, gehen jedoch bis zu größeren mythischen Szenen. An die freie Kompositionskunst der besten Caeretaner Hydrien erinnert nichts, doch kommen dionysisch erregte Stimmungen gut zum Ausdruck. Die Zeichnung beginnt auf einer etwas strengeren Stufe als die „pontische"; sie entwickelt sich so weit, daß sie schließlich grundsätzlich kaum noch hinter der Caeretaner

zurücksteht; deren freie Größe erreicht sie freilich auch im weiteren Kreise nicht. Damit und vor allem durch die Fundumstände in Daphnä ist der Zeitansatz gegeben: erste Hälfte des 6. Jahrh., mit einer geringen Freiheit nach oben und unten.

Die verwandten Gattungen sind durch Übergänge so fest mit dem engeren klazomenischen Kreise verbunden, daß man bei einzelnen Gefäßen fragen kann, ob sie hierhin oder dorthin gehören. Dennoch ist es vorläufig richtiger, sie gesondert zu betrachten und abzuwarten, ob sie späteren Funden gegenüber ihre Eigenart bewahren oder mit der Hauptgattung zu einer entwicklungsgeschichtlichen Einheit verschmelzen. Von ferner Verwandtem und Fraglichem abgesehen, handelt es sich um eine Gruppe von zehn Kesseln (Dinoi) Abb. 150 und eine zweite, die nur aus drei Amphoren besteht, die sogenannte Northampton- Abb. 148 f. gattung. Die Dinoi stehen verbindend zwischen diesen Amphoren und der Hauptgattung; sie zeigen hauptsächlich im Ornamente Besonderheiten. Der reifste steht den fortgeschritteneren Sarkophagen nah und pflegt zur Hauptgattung gerechnet zu werden; doch läßt sich die Gruppe nicht zerreißen. Die Amphoren gehen in ihrer reichen Ornamentik und in der knappen Zierlichkeit der Zeichnung eigene Wege, in welchen sich helladischer, besonders attischer Einfluß offenbart. Sie finden eine gewisse Fortsetzung, die freilich Verfallszüge trägt, in einer großen Gattung, die gewiß attischer, nicht jonischer Herkunft, aber doch vorwiegend jonischen Geistes ist: der sogenannten affektierten Gattung. Sie mag von zuge- Abb. 223—225 wanderten Joniern herrühren, die sich in Athen nicht recht akklimatisieren konnten. Vielleicht ist es mehr als ein Zufall, daß die wunderlichen kleinen Hirsche und Rehe, die sich auf diesen und auf verwandten Gefäßen häufig zwischen den Menschen herumtreiben, ihre Analogie auf einer altklazomenischen Vase finden. So scheint es denn, daß wir im klazomenischen Kreise die ganze Entwicklung der jonischen schwarzfigurigen Keramik bis zu ihrem Auslaufen in die mächtig aufgeblühte attische überschen.

Einzelheiten der Hauptgattung. Technik (wenig genauer Augenschein). Der Ton scheint § 171 ziemlich ungleichmäßig zu sein, doch ist er häufig feinkörnig und hart, ledergelb bis graubraun mit glatter, bisweilen matt glänzender Oberfläche; wo er innen gelb, außen eher grau ist, dürfte eine unbeabsichtigte Verfärbung vorliegen. Er kann auch rosagelb bis hellrot sein und wird im ersteren Fall als weich und stark glimmerhaltig bezeichnet, was er nach Ausweis der Bonner Scherben häufiger ist. Bisweilen liegt ein dünner Anstrich vor, der auch rotem Ton eine gelbe Oberfläche gibt, selten ein richtiger Überzug, der einmal fast weiß ist. Der Firnis ist oft flüchtig und ungleichmäßig, selbst schmierig aufgetragen und wechselt daher stark die Farbe, von hellem Braunrot über allerhand Braun zu Schwarz, das auch stumpf sein kann. Das Violettrot ist stets auf Firnis, das Weiß in größeren Flächen stets auf Tongrund gesetzt, soweit es nicht auf vorher fertiggemalte Firnisteile übergreift. Es ist nach jonischer Art sehr reichlich verwendet, stets für Frauen, oft auch für Männer, Pferde, Hunde, Geräte und zu vielen Einzelheiten. Bisweilen ist Weiß auch für die Innenzeichnung verwendet, ausnahmsweise sogar ausschließlich. Bei sorgfältiger Arbeit ist der Umriß der weißen Teile, besonders der Gesichter, oft mit demselben dünnen Firnis nachgezogen, der zur Innenzeichnung auf Weiß dient (so auch bei Schildzeichen, die auf den Sarkophagen nur weiße Silhouetten sind); Ritzung auf Weiß ist selten. Sonst wird die Ritzung sehr ausgiebig, vielfach auch für die Umrisse verwendet, doch ist dies keine feste Regel; über geritzte Schraffierung der Umrisse § 172. — Formen. Zu den oben genannten kommen eiförmige, der Fikelluragattung mehr oder minder ähnliche Amphoren, Kannen Abb. 144 mit Kleeblattmündung, Kratere, Hydrien zweier Typen: eiförmig, ähnlich den Caeretaner und den chalkidischen, sowie mit scharf absetzender flacher Schulter, was nur in Hellas häufiger vorkommt; endlich flache Teller, kleine Untersätze, Becher und Skyphoi, sowie anscheinend auch der Askos. Abhängigkeit von Metallvorbildern zeigt sich in der allgemeinen Profilierung, der Vorliebe für plastische, rotgefärbte Ringe („Lötringe"), den Henkelformen (z. B. wagrechte Bügelhenkel mit plastischen weiblichen Protomen bei Amphoren und Schüsseln [Abb. 144, vgl. § 137, rhodisch-milesisch], Henkelrotellen bei der Kanne). — Ornamentik. Nur das gemalte Schuppenornament mit Tupfen füllt bisweilen größere Felder wie an den Sarkophagen und im Fikellurastile, sonst überwiegen die einfachsten Formen: Strahlen, bunte Stäbe, Punktreihen und, als Kennzeichen des Stiles, der bunte Abb. 143 f. Sichelstreifen (im Fikellurastil einfarbig), der im Tellerrunde zum Wirbel wird. Die Strahlen sind auf den Fuß beschränkt, die anderen Ornamente dienen vorwiegend als schmale Trennungsstreifen; kurze Stäbe, denen gern Punktreihen folgen, werden bisweilen dem jonischen Kyma angeglichen: wie an den Sarkophagen verschwimmt die Grenze von Stäben, Schuppen, Kyma. Gegenständige Punkte wachsen sich bis zu Schachbrettstreifen aus, wieder eine Berührung mit den Sarkophagen. Alle Abb. 144 reicheren Ornamente sind selten, selbst der in Jonien so beliebte Metopenmäander mit Sternfüllung, die Volutenreihen, das Flechtband, das sich nur in seiner bescheidensten Form findet, sowie die vegetabilischen Hauptformen der Zeit: Lotosfriese von später rhodisch-milesischer Form, „Myrten"- und Efeuzweige. Sie halten sich in der gewöhnlichen strengen Stilisierung; von der großartigen Freiheit der Caeretaner Hydrien ist keine Rede. Endlich kommen Einzelpalmetten und Lotos-Palmettenkreuze vor. Füllornamente sind selten, hie und da eine Blattrosette oder die von den Sarko-

phagen bekannte rankende Blüte. Einmal ist der Rest einer Blattstaude erhalten. Auch Vögel, gelegentlich senkrecht herabstoßend wie auf der Polledrarahydria, dienen als Füllung.

Bildliches. Bei der Streifenteilung gehört die breite Hauptzone den Menschen. Bei schmalen
Abb. 142 Gefäßen durchdringt sich die Streifenteilung mit der Aussparung von Bildfeldern, die gleichberechtigt neben der Streifung steht und für die Hydrien und Kannen typisch ist; wahrscheinlich ist sie mit der schwarzfigurigen Technik zugleich aus Hellas entlehnt. Grade hier zeigt sich, daß die Töpfer mehr Dekorateure als Maler waren: sie benutzten die Gelegenheit zu geschlossenen Bildkompositionen nicht mit bewußter Entschiedenheit, sondern setzten auch einzelne Tiere und Fabelwesen oder gar nur Schuppen in die Felder. Läuft darunter ein kleiner Bildfries, so ist die Hierarchie auf den Kopf
Abb. 142, 144 gestellt. — In den Tierfriesen finden sich Löwen, Panther, Stiere, Widder, Hirsche, Hähne, Schwäne, weidende Gänse und unwirkliche Stelzvögel, die wohl Strauße sein sollen, sowie Fabelwesen: Sphinx und Sirene; diese und der Hahn kommen auch öfters einzeln vor, wie Flügelpferd, Seepferd, Triton und anscheinend auch der Damhirsch. Silen und Kentaur finden sich nur in Szenen. Reihung und antithetische Gruppen mit oder ohne Mittelglied, vorwiegend von gleichen Wesen, können im selben Streifen wechseln; bisweilen wird etwas Handlung angedeutet, z. B. ein Stier zwischen zwei Löwen wie auf den Sarkophagen, zwei Gruppen von Hähnen, deren innere sich kampfbereit ducken, oder Damhirsche, die von Reitern verfolgt werden — alle streng gereiht bis auf die Schlußstelle des Ringes. Einzelne Menschen verirren sich ganz beziehungslos zwischen die Tiere. Es ist daher sehr fraglich, ob die Ödipustypik hineinspielt, wenn in einem Bildfeld ein Mann vor einer Sphinx steht. Auch Einzelköpfe wie an den Sarkophagen kommen vor, wohl stets am Halse von Amphoren, wo sonst eine Sphinx, eine Sirene, ein Hahn oder eine Palmette erscheint. — Die Szenen sind recht mannigfach, von einfachen Frauenreigen und -zügen oder köstlich lebendigen Männertänzen bis zu den verschie-
Abb. 146 f. densten mythischen Bildern: Troilos, Priamos und Hekabe, Hektors Schleifung, Odysseus bei Kirke; auch die Kentauren kommen nach Ausweis einer Scherbe in Szenen vor. Amazonen sind angesichts der Weißfärbung auch von Männern und der primitiven Zeichnung nicht sicher nachgewiesen. Reiter, Wagen, Kampfszenen entsprechen ganz den Sarkophagen. Gradezu Kennzeichen des Stiles sind zwei
Abb. 145 Bildtypen: ein nackter weißer Knabe zu Pferde zwischen Kriegern und eine Nymphe zwischen zwei stark ithyphallischen Silenen. Die Scherbenhaftigkeit der Hauptfunde erschwert das Urteil über die Komposition größerer Szenen; sie scheint vorwiegend recht einfach mit wenig Überschneidungen gewesen zu sein und läßt die dekorative Reihung und Gegenüberstellung vielfach durchblicken, ohne doch die gewaltsame Symmetrie der Sarkophagbilder anzustreben. Fassen einmal zwei Silene ziemlich symmetrisch eine große Amphora an, so tollen sie ein andermal desto ungebundener um das Trinkgerät. Am glücklichsten ist die zwanglose und doch bewußte Raumfüllung bei den Tänzern. Nur die einfachsten Bilder wiederholen sich auf beiden Seiten des Gefäßes wie ein unterbrochener gleichförmiger Fries.

§ 172 In der Zeichnung finden sich mehr Schwankungen, als in einer zwei Menschenalter lang in verschiedenen Werkstätten geübten Keramik natürlich sind: am gleichen Gefäße kann der menschliche Körper, das Auge, die Profillinie, der Flügel in zwei oder drei verschiedenen Formen erscheinen, und dies sind wieder keine ganz festen Typen, sondern allerhand Übergänge lassen die Grenzen verschwimmen. Trotz dieser jonischen Lässigkeit bleibt jedoch stets hinreichend Gemeinsames bestehen, das auch die verschiedenen Werkstätten eint; dies Gemeinsame ist für uns wichtiger als weitere Scheidungen. Hier kann nur das Bemerkenswerteste hervorgehoben werden. Zunächst etwas ganz Äußer-
Abb. 145 liches: die Vorliebe für einzelne Reihen weißer Punkte neben oder zwischen Ritzlinien. Sie sind nicht nur an Ornamenten, Flügeln, Gewändern, Binden, Zaumzeug, Waffen beliebt, sondern auch an Stellen, wo sie durchaus nicht hingehören, wie an den Schulterlinien von Pferden oder den Bäuchen von Löwen und Stieren. Man hat sie bei den Pferden als Reste von Beflügelung aufgefaßt und auf Analogien in der jonischen Toreutik hingewiesen, in welcher die Punzung von Punkten eine bequeme Werkform ist; das ist aber die Tüpfelung mit dem Pinsel auch und das Primäre ist jedenfalls die Freude an der dekorativen Wirkung wie bei den Punktreihen unter Stabornamenten. Die Klazomenier
Abb. 94 hielten leidlich Haus, während sich der Böoter Gamedes mit der Tüpfelei nicht genug tun konnte (§ 126). Verwandt, aber stets sachlich begründet ist die Vorliebe für Flächenmuster aus Tupfen oder Kreuzchen,
Abb. 143, 146 die hauptsächlich an Damhirschen und Gewändern, ja selbst an Silenen auffällt[1]). Ähnliche dekorative Absichten verfolgt die bisweilen sehr weitgehende Strichelung der Umrisse durch Ritzung, bei welcher jedoch die naturalistische Grundlage deutlich bleibt: es sind ursprünglich Haarenden gemeint, die öfters, besonders bei Pferdeschwänzen, auch gemalt werden. Das gesträubte Rückenhaar wilder Tiere ist auf den Sarkophagen gemalt, auf den Vasen meist geritzt und diese Ritzung wird dann übertrieben, so daß sie bald wie übermäßige Struppigkeit von Pferden, Hirschen, Stieren wirkt, bald selbst dafür zu stark ist. Dann wird ihr auch ein anderer Ausdruckswert gegeben: sie soll anatomische Formen und Hautfalten andeuten. Beides geht aber durcheinander, so daß man bei nackten Männern nicht immer sagen kann, ob Form oder Behaarung gemeint ist. Auf dem gleichen Formgefühl beruht die beliebte Zerlegung von Pferdemähnen, Haarenden und Bärten von Silenen und Kentauren in ungewöhnlich schmale, stachelige Strähnen.

Für die Zeichnung der Tiere und Fabelwesen muß angesichts der starken Schwankungen auf die Abbildungen verwiesen werden. Als Beispiel diene Folgendes. Auf dem gleichen Gefäße werden Sirenen in drei verschiedenen Formen gegeben: unter den Henkeln als reine Firnissilhouette

[1]) Dagegen ist es arge Flüchtigkeit, wenn der abgeplatzte Firnis bei dem Pferd Ant. Denkm. II Tf. 21, 1 immer wieder für Scheckung gehalten wird. *Weicker* D. Seelenvogel 115, 1 verfehlt nicht, darin mykenisches Erbe zu sehen. Ein mildernder Umstand ist der methodische Wahnsinn, solche Zufallsbildungen zum Schaden der Wirkung auch da nachzumalen, wo die Ergänzung völlig sicher ist. Das gehört auch zu dem „fanatischen Hochmut der Wissenschaft", von dem Jakob Burckhardt so treffend spricht (Briefe an H. v. Geymüller).

mit ausgespannten Flügeln; in kleinen Friesen schwarzfigurig mit schwarzem Gesichte wie an den Sarkophagen; im Schulterfelde sorgfältiger mit weißen Gesichtern[1]). Die Flügelform wechselt von ziemlich natürlicher Bildung bis zu übertriebener Sichelkrümmung; sie zeigt hier wie häufig, doch nicht immer, rotes Feld, weiße Punktreihe, geritzte lange Federn. Die größten Unterschiede in der Pferdebildung entsprechen denen auf den Sarkophagen, deren reifste Leistungen jedoch nicht erreicht werden: Schlankheit mit flachen Kurven und Geraden gegenüber saftiger, selbst gedrungener Rundung. Abb. 145 ff. Bei Zweigespannen pflegt das abgewandte Pferd weiß zu sein und ziemlich an dem Umrisse des anderen zu kleben; höchstens wirft es den Kopf höher (ähnliche Staffelung bei den Beinen eines Löwen; Ohren und Hörner pflegen sich im engeren klazomenischen Kreise ganz zu decken; bei Geweihen wechselt die Gewohnheit). — Die gleichen ursprünglich entwicklungsgeschichtlichen Unterschiede wie bei den Pferden zeigen sich an der menschlichen Gestalt; auch hier wird die Vollendung der Sarkophage nicht erreicht; besonders der Rumpf macht Schwierigkeiten, ist meist zu schmächtig und gelangt nicht zu fester Typik. Recht Gelungenes und ganz Verfehltes kommen am gleichen Gefäße vor; dabei überraschen vortreffliche Einzelbeobachtungen, die selbst Ansätze zur Perspektive enthalten. Für die Grundsätze der archaischen Menschenbildung ist die Behandlung bei den Sarkophagen zu vergleichen (§ 163). Hier ist nur eine Erscheinung von besonderer Altertümlichkeit, die auch an den „pontischen" Vasen auffällt, nachzutragen: die naive Übertreibung der Formcharakteristika, eine Eigentümlichkeit aller primitiven Kunst, deren „laute Sprache" in Gegensätzen die Prähistoriker und Ethnologen so oft zu anthropologischen Trugschlüssen verleitet. Diese Jonier und eleganten Jonierinnen der ältesten Typik haben Gesäße, die den schönsten Buschmännern Abb. 143 und Hottentottinnen zur Zierde gereichen würden. Sie haben aber auch ebensolche Waden und der scheinbare Riesenbusen mancher Frauen findet sich ebenso bei nackten Knaben und bekleideten bärtigen Abb. 145 Männern: es ist eine pseudoperspektivische Projektion der abgewendeten Schulter; bei den Frauen mag der Busen immerhin mitspielen. Auch der Kopftypus ist keineswegs fest; es kommen mehrere, sich teilweise kreuzende Typen vor und die Profillinie ist oft sehr fein belebt und individuell. Unter den vielen reizvollen Frauenköpfchen wird jeder Landeskundige bekannte Damen aus Athen oder Abb. 143 Smyrna begrüßen. Der verbreitete jonische Typus, bei welchem eine einheitliche Linie über die Nase, die fliehende Stirn und den gewölbten Schädel läuft, liegt oft zugrunde, wird aber meist abgewandelt, besonders durch Einbuchtung der Nase und Ausbuchtung der Stirn; diese ist häufig so stark, daß daraus ein eigener Typus wird, der zumal bei Männern mit riesigen vorgebogenen Bärten wirksam Abb. 145 ist. Ein anderer Typus zeigt ein ziemlich steiles gerades Profil mit scharf umbiegender flacher Schädelkurve. Bei summarischer Ausführung, die im gleichen Friese neben feinerer stehen kann, werden Kinn und Nase übermäßig spitz. Flötenbläserinnen zeigen gelegentlich höchst überzeugende Posaunenbacken. Ohr und Nasenflügel werden, wenn überhaupt, nur angedeutet, dieser sowohl natürlich wie übermäßig verschnörkelt, jenes einfach ornamental. Das Auge zeigt meist die übliche, mehr oder minder fein geschweifte Mandelform, die in beiden Winkeln offen sein kann. Bei den großen Männerköpfen des reifsten Typus sind Ansätze zu perspektivischer Zeichnung unverkennbar. Abb. 145 Die Silensköpfe sind sehr verschieden, von ganz menschlicher Bildung (auch mit Menschenfüßen) zu tierisch grotesken Fratzen. An solchen kommen wunderliche Versuche vor, Wimpern und Schnurrbart der abgewendeten Seite sichtbar zu machen. Besondere Obszönität wird den Silenen mit Unrecht nachgesagt; diese ist doch der Länge des Phallos nicht einfach proportional. Das Gewand pflegt sich dem hinteren Umrisse mehr oder minder dicht anzuschmiegen; Mäntel verhüllen die Form Abb. 143 jedoch meist in natürlichem Falle; sie werden öfters mit beiden verdeckten Armen flügelartig vorgezogen, Abb. 142 eine auch in Hellas verbreitete bequeme Formel. Ursprünglich steif und faltenlos, zeigen sie alsbald einfache Faltenzüge und zuletzt jene halbperspektivischen Zickzacksäume: die typischen drei Stufen Abb. 146 der Gewandbildung; die letzte Stufe findet sich in voller Ausbildung anscheinend nur an Gefäßen des weiteren Kreises. Daneben kommt die allgemein archaische Charakteristik des Stoffes durch gerade oder gewellte senkrechte Linien vor. Bisweilen ist ein Leinenchiton weiß, meist wird Firnis mit weißer Musterung und Deckrot verwendet. — Auf die antiquarisch bemerkenswerten Einzelheiten von Tracht, Schmuck, Waffen, Wagen, Geschirr und Gerät kann leider nicht eingegangen werden.

Literatur. Engerer klazomenischer Kreis. Allgemeines, Abbildungen. *Cecil Smith* § 173 Journ. hell. stud. VI 1885, 180 ff. erkannte zuerst den Zusammenhang einer Amphora aus Rhodos mit den klazomenischen Sarkophagen, vgl. *Furtwängler* Jahrb. I 1886, 150, der richtig Berlin Inv. 2979 und Katalog 1674 vergleicht (*Endt* Beitr. z. jon. Vasenmalerei 26) und Anz. VIII 1893, 83 dazustellt; dann verglich *Dümmler* Röm. Mitt. III 1888, 159 ff. Tf. 6 (*Buschor*[2] 106) einen Krater aus dem äolischen Kyme mit den Sarkophagen. Die Funde von Daphnä führten darauf zur Annahme einer dortigen Ortskeramik, der auch *Dümmler* folgte: *Petrie* Tanis II 61 ff. Tf. 29, 1, 3 f.; 30, 1 f.; 31, 1—3, 5, 11, 17; vgl. Jahrb. X 1895, 37 f. Bei *Petrie* sind so wenig wie im Cat. of Vases in the Brit. Mus. II B 107 ff. und selbst noch bei *Walters* I 351 ff. Tf. 25, 1 (Abb. 142) die verschiedenen jonischen und attischen Abb. 142 schwarzfigurigen Gattungen aus Daphnä scharf geschieden. Das ist teilweise geschehen durch *Dümmlers* sorgfältige Behandlung, Jahrb. X 1895, 36 ff. mit Abb. 2 ff., z. T. aus Tanis II, und Farbtafel Ant. Denkm. II Tf. 21 (2: Abb. 145), doch sind noch immer Versehen möglich; die bei *Prinz* Naukratis 54 Abb. 145 genannte Scherbe mit Herakles und dem Löwen ist z. B. attisch, ebenso höchstwahrscheinlich die 148, 46 angeführte mit der für Jonien befremdlichen Inschrift. Nach *Zahns* freundlicher Auskunft sitzt das Weiß der Frauen auf Firnis und dürfte die graue Farbe des Tones auf Verbrennung beruhen. *Zahn* denkt an das Schulterbild einer tyrrhenischen Amphora. Die obigen Zitate aus Tanis II dürften

[1]) Der Farbunterschied ist gewiß kein Geschlechtsunterschied, da auch weiße Männer jeden Alters vorkommen („Troilos", Achill, Priamos, Triton); das ägyptische Bärtchen eines Menschenvogels ist wohl durch ein Ausgleiten des Pinsels entstanden oder angeregt (Ant. Denkm. II Tf. 54, 5).

nichts Fremdes mehr enthalten. Grundlegend für die Feststellung der klazomenischen Gattung sind
Abb. 146f. die eindringenden Ausführungen von *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 38ff. Tf. 6 (Abb. 146f.), dessen auf wenige Scherben gegründete Annahmen durch spätere Funde voll bestätigt werden; zu kühn sind nur seine Folgerungen für die attische Keramik und die große Malerei, vgl. §§ 355, 542. *Zahns* Arbeit kannte noch nicht *Endt* Beiträge z. jon. Vasenmalerei, Prag 1899, 12 ff. Abb. 9 f., dessen Ausführungen von 21—28 (abgesehen von der Schlußbemerkung) einen gewissen Wert haben, wenn man sie nach *Karo* Berl. phil. Woch. XX 1900, 369 berichtigt. Einen nützlichen Überblick gibt *Prinz* Naukratis 44 ff., eine gute Charakteristik unter Heranziehung des Verwandten *Buschor* 86 ff. (²106 ff.). — Weitere Abbildungen (von den Funden aus Daphnä müßte mehr veröffentlicht werden): Ant.
Abb. 143f. Denkm. II Tf. 54—57 (54, 1a, 6: Abb. 143 f.) mit genauen Angaben von *Kjellberg*, der eine zusammenfassende Arbeit in Aussicht stellt. *Edgar* Annual Brit. Sch. Ath. V 59 ff. Tf. 6, 9 f., Tf. 8, 1—4 (5?); *Lorimer* Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 5. 2, Tf. 6, 3, wahrscheinlich auch XXX 1910, 36; *Watzinger* Griech. Holzsarkophage 9, 17; *Fölzer* Die Hydria Tf. 6, 83; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 25, 454—456 (457?); *Edgar* Cat. gén. du Caire, Greek vases Tf. 3, 26149, Tf. 4, 26171 (andere Seite von Tanis II Tf. 31, 17); *Sieveking* und *Hackl* Vasensammlung zu München I Tf. 20; vgl. *Weickert* Das lesbische Kymation, Leipzig 1913, 42. *Perrot* IX 385, 405, 408 wiederholt einige Abbildungen. — Technik. Genaueste Angaben bei *Dümmler*, *Zahn*, *Kjellberg*, *Hackl* a. O., *Edgar* Annual Brit. Sch. Ath. V 59 (weißer Überzug). Weiße Innenzeichnung und weiße Weihinschrift: *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 62; *Dümmler* Röm. Mitt. III 1f. 6 spricht irrig von Ritzung, vgl. *Cecil Smith* Journ. hell. stud. XXII 1902, 35, 2. Ritzung in Weiß: Ant. Denkm. II 1f. 54, 3. — Formen. Amphoren: Jahrb. X 38 ff.; Tanis II Tf. 31, 17; Journ. hell. stud. VI 181; Ant. Denkm. II Tf. 54 ff.; Compte rendu (Otschet) Petersb. 1902 (1904) 54, 91. Kanne: Tf. 56, 2. Hydrien: 8 Tf. 21; *Fölzer* D. Hydria 67f., 76. Kratere: Röm. Mitt. III Tf. 6; Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 6, 9. Vgl. die Dinoi § 175; „kleiner Dinos": *Zahn* a. O. 62 f. (Pyxis?). Schüssel: Vasensamml. zu München I Tf. 20. Teller: wichtiges Stück aus Klazomenä in Kassel: Sichelwirbel, zweireihiges Schachbrett, Lotosfries, Volutenfries (ᔓ). *Graef* a. O. Untersatz: Ant. Denkm. II Tf. 56, 6. Becher: Anz. VIII 83. Skyphos: *Zahn* a. O. 54. Askos (mit Überzug) *Pharmakowski* Anz. XXVII 1912, 358. — Ornamentik. Für das Häufige genügt der Hinweis auf die Abbildungen. Annäherung an das jonische Kyma: Ant. Denkm. II Tf. 21, 1, dort auch der Myrtenzweig. Flechtband, Schachbrettstreifen: Abb. 144; München I Tf. 20; Ant. Denkm. II Tf. 57, 1; Metopenmäander dort 5. Voluten, Lotos: Teller in Kassel, Scherbe von der Akropolis, *Graef* Tf. 25, 454 (457). Vgl. *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1262. Efeu: Röm. Mitt. III Tf. 6. Einzelpalmette (am Hals): Tanis II Tf. 31, 1, ebenso auf einer Amphora mit Schuppen aus Rhodos im Brit. Mus. (1333). Lotospalmettenkreuz: München Tf. 20; Ant. Denkm. II Tf. 54, 2b, vgl. Tf. 56, 7; wahrscheinlich auch Anz. XXIV 1909, 171 f. Füllrosette: Journ. hell. stud. VI 181. Rankende Blüte: Röm. Mitt. III Tf. 6. Staude: Ant. Denkm. II Tf. 57, 5. Füllvogel: Tanis II Tf. 29, 4; Ant. Denkm. II Tf. 56, 3.

§ 174 Bildliches. Auch hier wird nur das Wichtigste und das Seltenere belegt. Bildfries unter Schuppenfeldern: Tanis II Tf. 30, 2. — Tiere und Fabelwesen. Verschiedene Stilisierung: vgl. München I Tf. 20 mit Ant. Denkm. II Tf. 55, 3a; dort 54, 2b, 3, 5 untereinander und mit Tf. 57, 5 (Sirenen, Flügel). Pferdetypen: Tf. 21, 55 f.; Ath. Mitt. XXIII Tf. 6 (Abb. 146 f.); Röm. Mitt. III Tf. 6; Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 6, 9; vgl. den schlanken Typus auf den Sarkophagen, Bull. hell. XIX 1895 Tf. 1 (*Joubin* De sarc. claz. Tf. 1), mit dem typischen gedrungenen. Löwe mit „gestaffelten" Beinen: Ant. Denkm. II Tf. 55, 3a. Panther, Widder: Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 8, 3. Pantherweibchen (wahrscheinlich klazomenisch): Anz. XXIV 1909, 171. Vgl. den Damhirsch auf der Amphora mit Überzug Anz. XXVII 1912, 336 (zum Typus vgl. den Krater zweiten naukratitischen Stiles Anz. XXIX 1914, 230). Vögel: Ant. Denkm. II Tf. 54, 2a, 3; 56, 7; Abb. 142 (*Walters* Tf. 25, 1; Jahrb. X 39). Flügelpferd (Protome): Compte rendu (Otschet) Petersb. 1902 (1904) 54, 91; *Prinz* 45, Rhodos 2. Seepferd: Tanis II Tf. 31, 11 (im einzelnen fraglich). Triton mit Delphinen: Ant. Denkm. II Tf. 56, 2. Silene und Kentauren s. bei den Szenen. Damhirsche und Reiter: Annual Brit. Sch. Ath. V Tf. 6, 9 (beide Stangen des Geweihes sind symmetrisch angegeben; anders Ant. Denkm. II Tf. 55). Menschen neben Tieren: Ant. Denkm. II Tf. 54, 3; Röm. Mitt. III Tf. 6; Tanis II Tf. 30, 1. Einzelköpfe: *Endt* Jon. Vasenmalerei 26; Tanis II Tf. 31, 17, vgl. 3. — Szenen. Mehrere mythische Darstellungen sind nicht abgebildet. Troilos, Hektors Schleifung: Ath. Mitt. XXIII 44, 46ff. Tf. 6 (Abb. 146 f.); dagegen besteht kein Grund, in dem häufigen weißen Knaben zu Pferde Troilos zu erkennen (50 f.; Abb. 145). Wahrscheinlich klazomenisch ist auch Journ. hell. stud. XXX 1910, 39: Hektors Leiche bei Achill. Odysseus bei Kirke, ein halbverwandelter Gefährte: Jahrb. X 41, vgl. XII 1897, 55 f. (*Petersen*). Was noch *Prinz* 54 und anscheinend auch *Buschor* 88 (²107) für Amazonen hält, hatte schon *Zahn* 52 für männliche Krieger erklärt — richtig, denn Ant. Denkm. II Tf. 21, 3 zeigt Männer im Kampfe gegeneinander. Silene und Mänaden: nur klein bei *Fölzer* Tf. 6, 83. Silene streng symmetrisch: Journ. hell. stud. VI 181; ungebunden: Röm. Mitt. III Tf. 6, zugleich Beispiele verschiedener Typen, dazu Jahrb. X 43; Journ. hell. stud. XXV Tf. 6, 3 (nach *Lorimer* gewöhnliche Daphnätechnik; vereinzelte Bartformen auch anderwärts, z. B. die klazomenische im „pontischen" Stil, Röm. Mitt. II 1887, Tf. 8, 1). Kentauren mit Ästen oder Bäumen: Ant. Denkm. II Tf. 56, vgl. die verwandten Gattungen §§ 175 ff. — Zeichnung (Typen von Tieren und Fabelwesen s. o.). Weiße Punktreihen: *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 71f., berichtigt durch neuere Funde, besonders Ant. Denkm. II Tf. 55, 3a; 56, 3, vgl. 54 (Flügel und Ornament). Strichelung der Umrisse durch Ritzung: Röm. Mitt. III Tf. 6; Ant. Denkm. II Tf. 55; 56, 3, 5; 21, 1 (Kentaur und Pferd, anatomische Absicht); *Endt* Jon. Vasenmalerei 23; Journ. hell. stud. VI 181, ebda stachliger Bart, vgl. Haare und Mähnen, Ant. Denkm. II Tf. 21, besonders 1, Tf. 56, 5; Tanis II Tf. 31, 11. Menschliche Gestalt. Verfehltes neben Gelungenem: Röm. Mitt. III Tf. 6 (Ansatz zur Schrägansicht des Rückens). Fein beobachteter Nackenmuskel:

Ant. Denkm. II 21, 2 (Abb. 145), unter dem Bart. Leidliches Rumpfprofil: Tf. 57, 3 Mitte. Übertreibung der Formen, monströse Schulterprojektion: Tanis II Tf. 29, 1, 4; 30, 2; Ant. Denkm. II Tf. 21, 2 (Abb. 145, der weiße Knabe), dazu Jahrb. X 41. Vgl. § 31, Kritik und Exegese. Waden: Tanis II Tf. 29, 3. Kopftypen. *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 59 f. Starke Kurven: Tanis II Tf. 30, 1; abgewandelt Ant. Denkm. II Tf. 21, 2 (Abb. 145); Journ. hell. stud. XXV Tf. 5, 2. Grades Profil: Ant. Denkm. II Tf. 21, 1; steiler: Tanis II Tf. 29, 1. Fein individualisiert: z. B. Ant. Denkm. II Tf. 21, 3; 54, 1 (Abb. 143). Summarisch: Tf. 55, 1, besonders b; a: Blasbacken. Verschnörkelter Nasenflügel: Tf. 54, 1a (Abb. 143), dritte von rechts. Jahrb. X 41, 43 (dort auch die wunderliche Bildung von Schnurrbart und Wimpern). Auge: Ant. Denkm. II Tf. 55, 1a; 57, 5; „perspektivisch": Tf. 21, 2 (Abb. 145); Journ. hell. stud. XXV Tf. 5, 2. Gewand. Primitiv: Ant. Denkm. II Tf. 54, 1 (Abb. 143); Tanis II Tf. 29, 1. Anliegend trotz Mantel: Ant. Denkm. II Tf. 55, 1a Flötenbläserin. Verhüllender vorgezogener Mantel: Tf. 55, 2b; Abb. 142; Tanis II Tf. 30, 1. Einfache Falten: Ath. Mitt. XXIII Tf. 6 (Abb. 146); Tanis II Tf. 29, 3. Ansatz zu Zickzacksäumen: Ant. Denkm. II Tf. 21, 1. Freie Säume: Bull. hell. XVII 1893 Tf. 18 (Dinos, vgl. § 175). „Stofflinien": Tanis II Tf. 30, 1; Ant. Denkm. II Tf. 55, 1a, 2b. — Verbreitung. Einzelne Gefäße des engeren klazomenischen Kreises sind außerhalb von Klazomenä gefunden in Kyme in der Äolis, in Lesbos, Rhodos, Athen, Megara, Skythien, Italien, viele in Unterägypten, massenhaft in Daphnä, reichlich auch in Naukratis, vereinzelt an anderen Orten im Delta. Vgl. *Prinz* Funde aus Naukratis 44 ff., dazu *Graef* a. O., *Zahn* a. O. 54; Brit. Mus. Inv. 1333 (Rhodos); *Pharmakowski* a. O. — Zeit. Fundumstände in Daphnä §§ 27 f. Die dortigen Funde reichen von Hochaltertümlichem bis zu ziemlich Freiem mit einfacher Faltenzeichnung, die also vor 560 beginnt (Tanis II Tf. 29, 3).

Das Verwandte. 1. Die Dinoi. In Italien sind neun bauchige Kessel, davon einer mit hohem § 175
Untersatz, und Scherben eines zehnten gefunden worden. Die ersten beiden sind zusammengestellt von *Masner* Vasen im österreich. Museum Nr. 215 Tf. 5 (Deckel fremd), der bereits richtig die aus Rhodos stammende Amphora des klazomenischen Kreises, Journ. hell. stud. VI 181, und die Northamptongattung vergleicht. 5 weitere sind gut behandelt von *Pottier* Bull. hell. XVII 1893, 423—431 Abb. 1—5 (Tf. 18); *Fairbanks* Amer. Journ. Arch. XXIII 1919, 279 ff. (Abb. 150); eine Liste von neun, darunter Abb. 150
ein unveröffentlichter mit wichtiger Darstellung, gibt *Karo* Journ. hell. stud. XIX 1899, 144 ff. (vgl. Berl. phil. Woch. XX 1900, 369 zu *Endt* Jon. Vasenmalerei 21 ff.); dazu kommen die Scherben Mon. d. Lincei XIV 294. *Karo* betont mit Recht die Zusammengehörigkeit der ganzen Reihe trotz gewisser Unterschiede im einzelnen, die *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 57, 2 überschätzt. *Masner, Zahn* 60 (vgl. Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1262), *Karo, Buschor* 90 ([2]110) sind sich jedoch einig darin, daß die Dinoi den Übergang zu den Amphoren der Northamptongattung bilden (während *Furtwängler* Gr. Vm. I 222, 4 die technischen Unterschiede betont), nur kannte *Karo Zahns* Entdeckung der klazomenischen Vasenmalerei noch nicht und suchte den Anschluß nach oben beim Fikellurastile — den man besser als altmodischen Vetter des klazomenischen betrachtet. Den Zusammenhang mit den klazomenischen Sarkophagen betont schon *Pottier*. Er ist am stärksten bei dem stilistisch fortgeschrittensten Kriegerdinos, Bull. hell. XVII 428 Tf. 18, den *Zahn* deshalb abtrennen wollte. — Die Verzierung besteht in einem breiten Friese, der einmal Schuppen wie die Felder mancher klazomenischer Amphoren, sonst stets Gestalten enthält; darunter läuft bisweilen ein Tierfries, sonst wird er nur von einfachen Ornamentbändern umrahmt. Diese zeigen manches Neue gegenüber den gewöhnlichen klazomenischen: neben einfachen Stäben und Strahlen finden sich Doppelstrahlen; das Sichelornament kommt nur als Wirbelrosette wie auf dem Teller aus Klazomenä vor und statt der Sichelstreifen erscheint ein Grätenband, dem ein dichtes Dreiecksmuster verwandt ist. Auch das alte orientalische Schleifenmuster taucht wieder auf (*Pottier* 428; vgl. den Reliefpithos aus Karien, Ath. Mitt. XXI 1896 Tf. 6, dessen „Blüten" auch an unsere Gräten erinnern, *Pottier* 427; Gräten auch an einzelnen Sarkophagen, Bull. hell. XXXVII 1913 Tf. 16, und im Fikellurastil). Am eigenartigsten sind Bänder aus einzelnen Lanzettblättern, die im Zickzack aneinander gelehnt und aus dem Firnisgrund ausgespart sind wie die Rosetten der klazomenischen Sarkophage, der kyprischen Vasen usw. (§ 154); dies Ornament kommt selten auf korinthischen, öfter auf attischen Vasen vor. Endlich ist die Efeuranke wie auf dem Krater von Kyme und der Lotosfries zu nennen, der auf den veröffentlichten Gefäßen noch aufgelöstere Formen zeigt als an dem klazomenischen Teller in Kassel — ähnlich, doch nicht gleich dem Fikellurastil. Die verbindenden Bogen können fehlen und die Knospe zu einem flüchtigen Tropfen werden, der sich ganz ähnlich auf einem kleinen „Dinos" aus Klazomenä und einer Scherbe von der Akropolis findet (Mon. d. Lincei XIV 294; Ath. Mitt. XXIII 62; *Graef* Tf. 25, 454). Die rankende Füllblüte scheint nur im Tierfriese vorzukommen. Dieser besteht einmal aus gereihten Sirenen, ein andermal aus dreigliedrigen Gruppen: je ein Tier zwischen zwei gleichen (Löwe, Löwin, Eber, Stier, Bock). — An den Gestalten wäre neu und hier wie sonst in Jonien und Attika ein Zeichen verhältnismäßiger Jugend — ein Satz, der sich jedoch nur mit Einschränkungen umkehren läßt — die völlige Deckung auch der weiblichen Silhouette mit Firnis, falls darauf Weiß gelegt war; andrenfalls läge eine Analogie zu den Sarkophagen und manchen Sirenen der klazomenischen Vasen vor, deren Weiblichkeit jedoch nicht sicher ist. Wie im engeren klazomenischen Kreise wird bisweilen Weiß zur Innenzeichnung benutzt und findet sich häufig die Strichelung der Umrisse durch Ritzung. Die Darstellungen reichen von Tänzern, Silenen, Kentauren, Kriegern in mehr oder minder einfacher Reihung bis zu Gelageszenen. Die Komposition erschöpft sich in guter Raumfüllung bei lebhafter Bewegung; es finden sich ganz die gleichen ausgreifenden Gebärden wie an den klazomenischen Vasen. Neu ist die auch an jonischen Reliefs vorkommende, höchst überzeugende Schrägstellung nach vorn bei dionysisch begeisterten Tänzern, die wie im Fikellurastile bartlos sind. Die Silene, zwischen denen die „Mänaden" ruhig sind wie meist im klazomenischen Stil, haben stets menschliche Füße; sie werden durch anor-

ganische Anfügung von Pferdeleibern zu Kentauren. Zur Innenzeichnung sind kurze geritzte Doppelbogen beliebt, die anatomisch bald sinnvoll sind, wie an der Pferdekeule oder am Zwillingsmuskel der Wade, bald sinnlos, wie an der Außenseite des Unterschenkels. Bei einzelnen Dinoi fällt die deutliche Zeichnung des Deltamuskels auf, so zumal *Fairbanks* 282 (schwächer Abb. 150 und *Pottier* 427). Ein paar Einzelheiten deuten auf helladischen Einfluß: bei einer Tänzerschar ist das Auge als Kreis mit ansetzenden Winkeln gezeichnet (*Pottier* 430) und bei den Kriegern findet sich der helladische Erzpanzer — freilich zur Verdeutlichung seiner ornamentalen Muskulatur verkehrt angezogen, so daß die Vorderseite auf dem Rücken erscheint (*Pottier* Tf. 18; vgl. *Hagemann* D. griech. Metallpanzer, Diss. Freib. 1913, 18, 2). Auch die Doppelstrahlen, die meist für ostgriechisch gelten, möchte *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1262 wegen ihrer Häufigkeit im protokorinthischen (und korinthischen) Stile für helladisch halten — was die ägyptischen naturalistischen Vorbilder ja nicht unbedingt verbieten. Vielleicht stammen sie hier wie dort aus der Toreutik.

§ 176 2. Die Northamptongattung. Zeigen die Dinoi nur Spuren helladischen Einflusses, so bestimmt dieser in reizvollster Mischung mit jonischer Eigenart den Eindruck der verwandten Amphoren: *Gerhard* Auserlesene Vasenbilder Tf. 317 f. (Burlington fine arts exhib. Cat. 1904 Tf. 90 f.);
Abb. 148 f. Vasensamml. zu München Nr. 585 f. Tf. 21 (Abb. 148 f.; *Buschor*[2] 107 ff.). Die Grundlage von Form und Verzierung ist bei allen drei Amphoren gleich. Das Prachtstück mit dem Iobilde zeigt den in Attika besonders häufigen Typus der „Bauchamphora" mit kantiger Mündung, bei den anderen ist der Hals schlanker und leicht abgesetzt (mit plastischem Ring), ohne daß die energische Profilierung der typischen attischen „Halsamphora" angestrebt wäre: es ist im wesentlichen die Form der „pontischen" und der attischen „tyrrhenischen" Gattung. Noch weniger Unterschied macht es in der Verzierung, daß die die Bilder trennenden Henkel beim zweiten Typus in Firnisstreifen sitzen: man hat den Eindruck vollständiger Verzierung bis auf eine Firniszone unten am Bauch. Da nur je ein Hauptbild in der Henkelzone erscheint und Tierfriese fehlen, tritt die reiche Ornamentik stark hervor; das eine Hauptbild der Northamptonamphora ist sogar fast ganz ornamental. Mit helladischer Feinheit in der Behandlung des orangefarbenen Glimmertones und des tiefschwarzen, zum Teil grünlichen Firnisses verbindet sich jonische Buntheit in der reichlichen Verwendung von Rot und Weiß; dieses dient auch vielfach zur Innenzeichnung. Der dekorative Zug ist ähnlich stark wie bei den chalkidischen Vasen, doch statt deren saftiger Fülle zeigt sich eine knappe Zierlichkeit, die attischen Einfluß verrät und in ihrer Formenklarheit letzten Endes ein Erbe des Dipylonstiles ist; mit ihrer Hilfe ist die im klazomenischen Kreise so fühlbare jonische Lässigkeit wenigstens an der Ioamphora restlos überwunden. In dieser festen Stilisierung regt sich doch ein frisches Leben und sind so
Abb. 148 köstliche Beobachtungen enthalten wie in der Gestalt des sachte herbeischleichenden Hermes, der Io befreit. — Die Ornamentik teilt mit dem engeren klazomenischen Kreis einfache Strahlen, Stäbe mit Punkten, den einfachen Grundtypus des Flechtbandes, die Efeuranke und den Lotosfries, der jedoch den Dinoi und dem Fikellurastile näher steht; die tropfenartige „Knospe" fanden wir hier wie dort, ebenso die rankende Füllknospe, die an der Ioamphora kleine Beeren trägt wie auf einzelnen Sarkophagen (*Joubin* Tf. 1). Nur von den Dinoi kennen wir die Doppelstrahlen und das hier zur steilen Wellenlinie vereinfachte, um Punkte bewegte Schleifenmuster, das ebenso an „pontischen" Vasen vorkommt (§ 189); ein Rautenband stellt sich zu den Dreiecken eines Dinos. Entschieden helladisch, besonders attisch ist das Geschlinge mit wechselständigen dreispitzigen Lotosblüten und Palmetten sowie die Kette gereihter gegenständiger Palmetten und Blüten, der nicht sehr glücklich ein doppelter Lotosfries nachgebildet ist. Am freiesten entfaltet sich der Jonismus des Ornamentes
Abb. 149 in größeren Gebilden fortlaufender Ranken mit Palmettenfüllung, wie wir sie vom Fikellurastil her kennen. Auch darin herrscht zwar eine knappe Strenge wie bei den Henkelranken der Attiker, doch wird sie durch jonische Buntheit und vor allem dadurch gemildert, daß Hasen, Igel, Füchse in kaum noch symmetrischer Verteilung herein- und darangesetzt sind, ähnlich wie im rhodisch-milesischen und besonders im Fikellurastil. Das größte Rankengebilde wird von zwei ausholenden Pygmäen auf Kranichen flankiert. Eine vereinfachte Ranke dieser Art erscheint auf dem Amphorabilde der klazomenischen Amphora aus Rhodos, Journ. hell. stud. VI 181, und die Buntheit der Blattrosette dort entspricht den Palmetten unserer wie der Caeretaner Gattung — ein schwarzbunter Farbenwechsel, der in größerem Zusammenhange steht (Stäbe, Sicheln, Strahlen, orientalisierende Schuppen u. a. m.). — Auch ins Bildliche greift diese enge Beziehung über: die Silene der Amphoren aus Rhodos teilen eine Menge von Einzelzügen mit denen der Northamptonamphora und den Kentauren der Iovase. Diese sind, vielleicht nach attischem Vorbild, als Pferde mit Silensoberkörper gebildet. Jeder sieht leicht die sonstigen Übereinstimmungen der Amphorenbilder mit denen des weiteren klazomenischen Kreises, von der geritzten Strichelung der Umrisse bis zu dem Dreifußtypus auf einem Dinos. Auch an die Sarkophage erinnert die Raumfüllung unter den Kentauren durch Tiere und bei der Io durch eine Palme. Die Amphoren zeigen überall Verfeinerung und Bereicherung, von dem weißen Bauchstreif der Tiere und der typisch jonischen Brustwarze in Form einer weißen Punktrosette mit roter Mitte bis zum Rindertypus, dessen zweite Hornspitze sichtbar ist (vgl. München I Tf. 20). Sie stehen in ihrer Weise ebenso am Ende der jonischen Keramik wie in anderem Sinne die großen und freien Caeretaner Hydrien. Weiterhin war Athen die Hauptstadt von Jonien; die Fäden, die von unseren Amphoren dorthin führen, sind oben angedeutet.

Literatur. Vgl. die Angaben bei den Dinoi, dazu *Zahn* Jahrb. XXIII 1908, 176 und *Furtwängler* Gr. Vm. I 222, dessen vermutungsweise Ansetzung auf den Kykladen nur ein symbolischer Ausdruck für den stilistischen Tatbestand ist (vgl. §§ 195 ff.). Bei den Kentauren der Ioamphora hebt *Buschor* a. O. mit Recht die geschickte Umbildung der Reihung zur Szene hervor; das strittige Reh hat versehentlich vier Vorderfüße. Argos zeigt auch auf der Brust ein Auge. Die angeblichen

Rhesosrosse erklärt *Hackl* 61 in der Alternative richtig; die wuchtigen Formen des Beckens sprechen gegen die Auffassung als Krater. Die Bewegungen des Dieners, der die durstigen Tiere tränkt, sind vortrefflich beobachtet; es liegt also durchaus keine gedankenlose Verwendung eines Komastentypus vor, wie *Zahn* meint (Ath. Mitt. XXIII 1898, 61). Das Kampfbild der anderen Seite ist im einzelnen noch immer unerklärt. Zu den Tieren im Ornament: *Riegl* Stilfragen 205 f.

3. Weiteres Verwandtes. Um die Grenzen der besprochenen Gattungen nicht zu verwischen, § 177
verzichten wir darauf, den klazomenischen Kreis um alles irgend Ähnliche, das nicht anderen bekannten Gattungen angehört, zu erweitern. Die zahlreichen disiecta membra der jonischen schwarzfigurigen Keramik sind §§ 190 ff. zusammengestellt. Hier wird nur auf das Wenige hingewiesen, das bisher in beachtenswerter Weise verglichen worden ist. Zur Northamptongattung stellt *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1262 f. mehrere Gefäße: zwei prächtige Amphoren in Corneto mit eigenartig freien Lotos- und Palmettenformen, die auch ich mir als jonisch mit allgemeinen Beziehungen zum Chalkidischen notiert habe (vgl. *Jacobsthal* Theseus auf dem Meeresgrunde 22), einen Dinos und eine Amphora der jonischen Metallform, die in Athen bei Nikosthenes und in den etruskischen Buccherowerkstätten sehr beliebt war; sie zeigt prachtvoll lebendige und doch heraldische Tierkämpfe (*Pottier* Bull. hell. XVII 433 f.; *Micali* Storia Tf. 98, 1). Eine wirkliche Einheit scheinen mir die Gefäße weder untereinander noch mit der Northamptongattung zu bilden (vgl. *Karo* Berl. phil. Woch. XX 1900, 369 gegen *Endt* Jon. Vasenmalerei 21 VIII und die technischen Angaben von *Furtwängler* Berlin Nr. 1885). Eine andere Amphora, die auch *Furtwängler* Nr. 1676 und *Endt* 62 f. Abb. 42 f. eher für jonisch als für etruskisch halten, rückt *Karo* Journ. hell. stud. XIX 1899, 146 in die Nähe der Northamptongattung, während *Böhlau* Ath. Mitt. XXV 1900, 98 f. 1 sie mit anderen Gefäßen zu einer „parallelen" Richtung vereinigt und *Studniczka* Jahrb. XXVI 1911, 158, 3 sie wohl mit Recht jonisch-etruskisch nennen möchte (vgl. § 192). Ferner stellt *Böhlau* a. O. 68 zwei unveröffentlichte Schalen, die man in München für attisch zu halten scheint, zur Northamptongattung. Endlich erklärt *Weicker* Der Seelenvogel 114 f. zwei bemerkenswerte Scherben für klazomenisch, wogegen ernstliche Bedenken bestehen. Ath. Mitt. XXIII 66 zeigt eine durchaus eigenartige Typik und Zeichnung, was *Zahn* 67 richtig betont; das verbreitete Schachbrettornament kann demgegenüber nichts beweisen, wie wir schon gegenüber *Weicker* 109 gesehen haben (§§ 106, 86, rhodisch und argivisch; die ägyptischen „Hosen" der Sirene sollen natürlich den Federansatz des Hühnerbeines andeuten). Fraglich ist auch die Zuweisung der von *Weicker* 45 falsch zum Selbstmorde der Sirenen ergänzten Scherbe Brit. Mus. Cat. II 85 (vgl. zur Szene zuletzt *Hauser* Gr. Vm. III 25, 5; ein abwärts fliegender Vogel z. B. Ant. Denkm. II Tf. 56, 3). *Zahn* 52 schwankt, *Prinz* Naukratis 51, 1 macht berechtigte Einwände; ob *Weickers* Betonung technischer Ähnlichkeit mehr Gewicht hat fragt sich. Die mit dem einfachen Mittel des ausgestrichenen Pinsels erzielte höchst malerische Wirkung des weißen Wassers, durch welches ein Delphin schimmert, ist sehr bemerkenswert. Ähnlich geben die Attiker Feuer, später auch Haar mit Firnis wieder.

Die Caeretaner Gattung

In der obigen allgemeinen Charakteristik der jonischen schwarzfigurigen Keramik und § 178
im Vergleiche mit den klazomenischen Vasen ist die weit überragende Bedeutung der Caeretaner Hydrien bereits hervorgehoben worden. Mit Recht sagt *Furtwängler:* „Gleich groß Abb. 151—154
und bewundernswert sind hier die Fähigkeit des Stilisierens, des klaren, bestimmten Gestaltens, wie die Genauigkeit und Frische in der Auffassung der Natur". Mit der gleichen freien Sicherheit sind die Zeichnung von Ornament und Gestalten, der dekorative und der darstellerische Teil der Aufgabe gemeistert: Sinnenfrische und Ausdruckskraft sind so groß, daß man die archaische Bindung oft ebenso vergißt wie den stets bewahrten Charakter keramischer Dekoration; und der Vergleich mit der Großplastik zeigt, daß wir uns auf der Höhe der großen Kunst der Zeit befinden. Besser zeichnen als dieser Töpfer konnten die „freien" jonischen Maler der Mitte des 6. Jahrh. schwerlich; daß sie anders malten versteht sich und zeigen die Bilder der etruskischen Gräber.

Saftig schwellende Rundung, die von straffen Umrissen zusammengehalten wird, ist für das Formgefühl, Freude an lebhafter Buntheit, gezügelt durch Feingefühl für koloristisches Gleichgewicht, ist für das Farbenempfinden unseres Meisters bezeichnend. Ein Zug ins Große zeigt sich nicht nur im Formalen, sondern auch im Verhältnis dieses Mannes zu seinen Stoffen; so packend er darzustellen weiß — er steht darüber und zeigt einen überlegenen Humor auch da, wo der Vorwurf keineswegs burlesk ist, wie bei der kalydonischen Jagd: unter dem Henkel macht ein Äffchen seine Glossen zu dem heroischen Abenteuer, dessen typologische Willkür einen Attiker entsetzt haben würde. Am reinsten ist das Ergebnis natürlich bei burlesken Stoffen, die ganz im Geiste der homerischen Travestie behandelt sind, von dem landschaftlich keck angedeuteten Streich des kyllenischen Hermesknäbleins, um dessen harmlosen Schlummer ein höchst ausdrucksvoller Familienrat tagt,

Abb. 154 über das typenwidrige Verkriechen des Eurystheus vor dem Kerberos, dem die Schlangen
Abb. 152 f. aus Pfoten und Nasen wachsen, bis zu Herakles bei Busiris. Dies ist sein köstlichstes Bild: der gedrungene braunrote Riese erwürgt, zertritt und zerschmettert sechs zeternde ägyptische Schwächlinge auf einmal, zu seinen Füßen krümmt sich, offenbar zuschanden getreten, König Busiris, und der Rest der Ägypter ist in schlotternder Angst auf und hinter den Altar geflüchtet. Auf der Rückseite kommt die nubische Knüppelgarde eifrigst zu spät.

Kein zweites Vasenbild vereint so viel glänzende ethnische Charakteristik, packenden Ausdruck und überzeugende Bewegung. Für den Maler bedeutet die archaische Konvention keine Fessel; er drückt sich restlos aus und bleibt dabei selbst im Hauptbilde dekorativ: die Flächenfüllung ist in Massen und Farben im Gleichgewicht. Um das zu ermöglichen und überall klar zu bleiben, malte er die Ägypter bald gelblich mit schwarzem Haare, bald schwarz teils mit rotem teils mit gelblichem Haar und einmal auch Gewande, das sich dadurch von dem typischen weißen des Nachbars absetzt. Auch sonst wechselt er die Farben nach Bedarf; im gleichen Bilde können weiße, schwarze und rote Männer, Waffen und Gewänder in den verschiedensten Zusammenstellungen vorkommen, so z. B. in dem kleinen Jagdfriese, der ausnahmsweise statt des Ornamentes unter dem Busirisbild umläuft. Das typische Ornament, besonders die prächtig entfalteten dreifarbigen Lotosblüten, Palmetten und Spiralen, tritt an diesem freiesten Gefäße zurück; die Schulter bedecken Zweige von einer Freiheit der Stilisierung, wie sie sich zwischen altkretischer und hellenistischer Ornamentik sonst nirgends findet; die auf den Hydrien häufigen Efeuranken sind strenger. In spielender Beherrschung der ornamentalen Wirkung gestattet auch unser Meister sich gelegentlich jene altjonische Belebung des Ornaments: er bindet ein Äffchen daran, ganz klein und unauffällig, als ob er nur dem genauen Betrachter zeigen wolle, daß er auch im Ornament über seiner Aufgabe stehe.

Der jonische Meister von Caere — so dürfen wir wirklich sagen, einerlei ob dort seine Werkstatt stand oder nur eine treue Kundschaft wohnte. Es ist die erste vollblütige, lebenswarme Persönlichkeit, der wir in der Vasenmalerei begegnen — gewiß jünger als die ersten attischen Meister, die für uns künstlerische Individualitäten sind, aber an Lebensgefühl nur mit jüngeren, viel fortgeschritteneren, wie Euphronios oder Brygos vergleichbar. Unsere zwei Dutzend Gefäße, fast alles Hydrien, dürften sämtlich unter seiner Hand oder doch seinen Augen entstanden sein, vielleicht binnen eines, sicher binnen weniger Jahrzehnte um die Mitte des 6. Jahrh. Sie stehen in dem Strome, der uns von den klazomenischen Sarkophagen zu den älteren etruskischen Grabgemälden führt und in Etrurien durch alle Schichten der Kleinkunst hindurch allmählich versickert, zuletzt als Unterströmung des starken attischen Einflusses. Aber ihr kleinasiatischer Jonismus ist völlig rein; es klafft ein weiter Abstand zwischen ihnen und den etruskischen Nachahmungen ihres Stiles.

§ 179 Technik (nur bei einem Teil der Gefäße liegen leidlich genaue Angaben vor). Der Ton, der mit vollendeter Sicherheit geformt ist, schwankt in der Farbe von Blaßgelb zu warmem Ledergelb, Braun und Orangerot; einmal wird er als glimmerig bezeichnet. Der Firnis ist bei dichtem mehrmaligem Auftrage mehr oder minder leuchtend schwarz und glänzend, doch wird er häufig dünn und flockig aufgetragen und verfärbt sich dann leicht in Grünlichgrau, Gelblich und Rot. Dies ist meist, doch vielleicht nicht immer, nur Untermalung für Deckfarben, die bei den Gestalten anscheinend nie auf Tongrund gesetzt sind; das auch bei Männern häufige Weiß des Körpers sitzt stets auf Firnis, mit dem es bisweilen auch umrändert ist. Das Rot spielt nicht sehr stark ins Violette; es wird öfters, wie in der großen Malerei, als Fleischfarbe von Männern benutzt. Daneben kommt eine gelbliche und eine mehr weißliche Lehmfarbe vor (Ägypter, Altar). Ritzung ist ausgiebig, auch für die Umrisse, und mit vollendeter Freiheit der Linie angewendet. In den lufttrockenen Ton ist meist eine summarische Vorzeichnung leicht eingedrückt. — Formen. Außer den Hydrien sind nur zwei schlanke Amphoren von ähnlicher Form, doch anderen Proportionen als die des Nikosthenes
Abb. 153 f. (133) bekannt. Die Hydrien zeigen ausgesprochene Metallformen, ähnlich der Polledrarahydria und den chalkidischen; Mündung und Fuß sind trompetenförmig mit „Lötringen" am Ansatz, der senkrechte Henkel ist längs geriefelt. Der Bauch ist nur ausnahmsweise eiförmig, gewöhnlich ist die Schulter energisch abgeflacht. Im einzelnen schwanken die Proportionen. Der Deckel ist flach kegelförmig mit Knopf. — Verzierungsweise. Ornamentik. Die eine Amphora zeigt Gestalten[1]), die andere nur Bänder und Linien am Körper, dünne Strahlen um den Hals und bunte Stäbe am Fuße wie die Hydrien stets; bei diesen sitzen sie auch in der Mündung, falls sie, wie gewöhnlich, weit ist.

[1]) Nach *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905, 256. Es ist kaum anzunehmen, daß dieser Hinweis auf dem Schreibfehler Anz. XIV 1899, 143, 25 beruht, wo die „tyrrhenische" Amphora *Gsell* Nécropole de Vulci Tf. 6 als „Caeretaner" Amphora bezeichnet ist.

Stäbe umrahmen auch den Ansatz der wagerechten Henkel und können um den Hals als einziger Schulterschmuck dienen. Ihre Verwendung erinnert dort und an Fuß und Mündung an die entsprechende Werkform der Treibtechnik, während sie an den Henkeln die Lötplatte andeuten; am senkrechten Henkel tut meist eine bunte Palmette mit oder ohne Spiralen diesen Dienst (vgl. die plastische Bildung an der Polledrarahydria, Abb. 133). Über dem Fuße sind schwarze oder bunte Strahlen typisch, dann folgt gewöhnlich ein bis zu dem Hauptbild in der Henkelzone reichender Ornamentfries, über den oder an dessen Stelle ausnahmsweise ein Tier- oder Bildfries tritt; bei der eiförmigen Hydria bleibt ein leerer Streifen zwischen den Strahlen und dem Ornamentband. Als Bauch- und Schulterornament dient eine geflochtene Efeuranke mit Korymben, die sich mehrmals an beiden Stellen zugleich, häufiger auf der Schulter allein findet. Am Bauch erscheint dann das häufigste Ornament, ein bunter Lotos-Palmettenfries von schwungvoll freier Form mit mehr oder minder großen Spiralbogen, an dessen Stelle nur einmal der gewöhnliche Blüten- und Knospenfries tritt. Die einzelnen Palmettenkolben sind lose, der Lotos ist vegetabilisch empfunden und hat öfters noch die alte fünfspitzige Form, wenn auch in freier Ausbildung. Wie weit die ornamentale Stilisierung selbst bei den Schulterzweigen der Busirishydria geht, zeigt das Schwanken in der botanischen Bestimmung: Myrte, Olive oder Lorbeer. Die selten fehlende bunte Halsverzierung wechselt sehr; sie besteht aus mehr oder minder selbständigen Einzelgliedern: Mäanderkreuzen, Spiralkreuzen, Rosetten, Sternen, gegenständigen Blüten und Blütenkreuzen, endlich sogar einem Bukranion mit geknoteten Binden, was ganz hellenistisch anmutet, aber in plastischen Bukranien jonischer Schalen eine Analogie findet (§ 194); dazu kommt einmal ein Stelzvogel. Ein unveröffentlichtes Gefäß, freilich nicht sicher eine Hydria, hat eine dekorative Gestalt am Hals. An der Lippe, die bisweilen unverziert ist, finden sich Mäander mit oder ohne „Metopen", einfaches und doppeltes Flechtband, Eierstab, Myrtenzweig und ganz Einfaches wie Reihen bunter Haken oder Rauten. — Die Bilder in der Henkelzone können beide sowohl frei wie mehr oder minder heraldisch gehalten sein. Die Rückseite ist durch den Ansatz des senkrechten Henkels beengt, doch stört dies auch bei freier Komposition nur selten, wie an der Busirishydria; öfters dient die Henkelpalmette als Wappenachse, von welcher sich die Gestalten zwecks Raumfüllung meist abwenden; bisweilen schmiegt sich eine Tiergruppe herum: zwei Adler, die auf einen Hasen oder einen Hirsch stoßen. Auch der Raum unter den Seitenhenkeln wird bisweilen durch einen Affen oder ein Bäumchen gefüllt.

Abb. 154

Abb. 153

Abb. 153 f.

Bildliches. Tiere und Fabelwesen sind an der Rückseite häufig, meist in rein dekorativer Antithese, doch auch in Kampfgruppen (s. o.); eine solche, ein Stier, dem ein kleiner Löwe in den Nacken gesprungen ist, kommt auch auf der Schulter eines Gefäßes von fraglicher Form vor. Ein fortlaufender Tierfries findet sich dagegen nur einmal; genannt wird daraus nur ein Stier mit menschlichem Gesicht, ein orientalischer Typus wie die geflügelten Stiere. Ferner kommen vor: „springende" Pferde, Flügelpferde, Reiter in dem an den klazomenischen Sarkophagen häufigen reinen und umgebildeten orientalischen Galoppschema (so auch die Stiere), sitzende Sphingen, Adler mit Hasen, ebenfalls ein orientalischer Typus wie die oben erwähnten Henkelgruppen zweier Adler mit Beute. — Die Szenen sind teils mythisch, teils aus dem Leben genommen. Schon in der Stoffwahl zeigt sich die Vorliebe für Drastik: Busiris, Eurystheus' Entsetzen vor Kerberos, Überrumpelung des garstigen Riesen Alkyoneus durch Herakles, Hermes der Rinderdieb. Der dionysische Kreis mit der derben Sinnlichkeit des Thiasos und dem klumpfüßigen Hephaistos paßt gut dazu — selbst streng dekorative Gruppen von Silenen und Nymphen sind voll köstlichen Lebens — und auch in die kalydonische Jagd trägt die säuberliche Zweiteilung des Hundes genug Drastik hinein. Dazu kommt Europa auf dem Stier, Eos und Kephalos, eine stark heraldische Kampfgruppe zweier Paare von Kentauren und Hopliten sowie ein dekorativ verblaßter Nachklang von Apollon zu Wagen mit dem Greifen. Häufiger ist die rein dekorative Behandlung bei den Szenen aus dem Leben, bis zu strenger Symmetrie wie an den klazomenischen Sarkophagen; doch erstarren die Gestalten nie ganz im Schema: Hopliten sausen förmlich im griechischen Sprunglauf aufeinander los und die symmetrischen Rosse, die ein „Knieläufer", das heißt ein orientalischer Bildtypus ohne Inhalt, oder eine Frau am Zügel hält, bewegen die Köpfe verschieden und natürlich. Ringer und Faustkämpfer ergeben von selbst symmetrische Bilder, Jagden eine Reihung, die im Fries durch gleiche Haltung der Eberjäger betont wird, im Bilde der Bocksjagd zu Fuß oder der Hirschjagd zu Pferde, mit Überschneidungen wie auf einem klazomenischen Sarkophag, unauffällig ist. Am lebendigsten ist der Angriff auf eine Löwin und vor allem die verspätete Abwehr eines Löwen, der ein schreiendes Maultier gepackt hat. Auch die einfache Szene einer Wagenbesteigung, formal den klazomenischen Sarkophagen ähnlich, ist voll frischesten Lebens; man glaubt die Leute reden, die Pferde schnauben zu hören. Die Komposition der freien, dekorativ nicht gebundenen Szenen ist auch da, wo sie so kompliziert erscheint wie bei dem Busirisbild, im Grunde recht einfach: Flächenfüllung mit verhältnismäßig wenig Überschneidung. Selbst die Rinderherde in der kyllenischen Höhle wird mit der einfachen Schichtung von fünf verschiedenfarbigen Protomen zwischen Höhlenrand und Henkel durchaus glaublich gemacht. Auf dem Höhlenrande wächst raumfüllendes Gesträuch und rennt ein Häschen wie auf „Kreta" — einem kleinen Hügel mit drei Bäumchen vor Europa auf dem Stiere nebst meerandeutendem Delphin. Auch über dem Rücken der hochspringenden Löwin deutet ein raumfüllendes Bäumchen das Dickicht an. Europa auf hoher See wird von zwei Delphinen, zwei Fischen, einem Wasservogel und Nike begleitet; der Stier galoppiert.

Abb. 152, 154

Abb. 151

Typik und Zeichnung. Das individuelle Leben unserer Bilder spielt sich selbstverständlich innerhalb einer festen Typik ab und die Zeichnung ist eine leicht kenntliche Handschrift. Typen sind auch die Ägypter und die Neger; individuell ist nur der Ausdruck. Bei den Negern zeigen nur die Köpfe annähernd den Rassentypus, die Körper sind griechisch mit rassenwidrigen Athleten-

§ 180

Abb. 152 f.

waden. Bei den Ägyptern ist dagegen auch der Körpertypus dürr und schwächlich, wobei das lange Leinengewand, die befranste Kalasiris, nachhilft; bei dem am Beine geschwungenen Ägypter kommt aber doch versehentlich eine prächtige griechische Wade heraus und der Kopf des Busiris ähnelt dem griechischen Greisentypus mit Stoppelbart. Der griechische Typus entspricht in Körper, Kopf und Gewand so genau, wie das bei dem Unterschiede von Großplastik und Vasenzeichnung möglich ist, den Säulenreliefs vom ephesischen Artemistempel; auch ein Löwenkopf aus der Umgebung des Tempels (nicht von der Sima) ist ähnlich. Die Entwicklungsstufe entspricht den freiesten klazomenischen Sarkophagen, doch hat die Vasenzeichnung mehr einfache Größe, Fülle und Frische — im größten Gegensatze zu der manieristischen Zierlichkeit der Northamptongattung (§ 176). Der Akt vermeidet die an den Sarkophagen mißratene genaue Angabe der Bauchmuskulatur, sehr richtig angesichts der häufigen Frontalität der Brust, von welcher ziemlich gelungene Seitenansichten des Rumpfes stark abstechen. Die Anatomie der Beine zeigt öfter, z. B. auf der Busirishydria, weitgehendes Verständnis, doch kommen an Armen und Beinen auch falsche, allzu diagonale Linien vor. Meisterhaft sind dagegen die Füße und oft genug auch die schwierigen Hände gezeichnet; neben schematischen Gebärden finden sich höchst ausdrucksvolle. Rechts und links ist ziemlich häufig verwechselt. — Der Grundtypus des Kopfes ist der jonische mit schrägem Profil und leicht abgesetzter Nase, dessen Wirkung durch die jonische Haartracht in parallelen Wellen von der Stirn nach hinten noch gesteigert wird. Umgekehrt wirkt eine andre Tracht mit vorgebürstetem Vorderhaar und vollends die energische Einsenkung der Nasenwurzel mit oder ohne Ausbuchtung der Unterstirn: ein einfaches Ausdrucksmittel bei Herakles, Eurystheus und dem Manne, dessen Maultier der Löwe packt; bei diesem ist die Nase auch recht kurz und daher vulgär. Durch Übertreibung und Abrundung von Stirn und Nase wird daraus der Silenstypus und aus diesem durch kahle Stirn und Hakennase der Alkyoneus. Ganz eigenartig ist die karikierte Naturstudie eines mageren Langgesichtes unter dem Fuß einer Hydria. Das Auge ist stets mandelförmig, das Ohr vereinfacht. An Haartrachten sind noch der Krauskopf des Herakles und der jonische Schopf zu nennen. Die Silene sind pferdehufig, die Kentauren durch Anfügung eines halben Pferdes gebildet. — Das Gewand schmiegt sich vielfach dem Umriß an, ohne unnatürlich daran zu kleben; einzelne Teile hängen und fliegen frei, so besonders kleine Männermäntel. Die Faltenzeichnung ist meist ganz natürlich und von vollendeter perspektivischer Wirkung; eine so freie Rundung der Faltensäume findet sich in größerem Umfang erst bei dem Attiker Euthymides um 500 wieder; bei dem in Athen lebenden Ostgriechen Amasis wird sie noch durch Manierismus eingeschränkt. Bemerkenswert ist die Vorliebe für Bausche, die den Gürtel mehr verdecken als in anderen Stilen, z. B. dem korinthischen, attischen, chalkidischen üblich ist (ähnlich in der jonischen Plastik). An Mustern kommt nur weiße Tupfung von Frauengewändern vor, kräftig wie die Flecken der Damhirsche und der Schlangen; für kleinliche Tüpfelei an Gestalten oder Ornamenten ist in diesem großzügigen Stile kein Platz. — Die Bewegungen sind oft von so sprechendem Ausdruck, daß man die Ausbreitung in der Fläche darüber vergißt. Unnatürlich wirkt nur der genannte dekorative „Knieläufer" zwischen zwei Pferden, ein bewußt verwendeter orientalischer Typus. Sonst sind Schreiten und Laufen durch Lösung der Ferse vom Boden auf der letzten Stufe vor der vollen Freiheit angelangt; es fehlt nur noch die Verlegung des Schwerpunktes nach vorn, um den „fruchtbaren Moment" zu erreichen. Bei heftigem „Spreizlaufe" stört auch das Aufliegen der vollen Sohle nicht. Vergleichbar ist der vom Häschen bis zum Stier gleiche orientalische gestreckte Galopp der Tiere mit aufstehenden Hinterbeinen. Natürlicher ist die Abwandlung mit untergestellten Hinterbeinen, halb Galopp, halb Sprung oder Bäumen, zum Teil mit verschieden bewegten Vorderbeinen: der Keim des Parthenontypus (vgl. die klazomenischen Sarkophage, § 164, und *S. Reinach* Rev. arch. XXXVI 1900, 216ff.). Beides kommt auch auf den klazomenischen Sarkophagen vor; wie dort scharren und schnauben die Pferde, deren edler Typus nur etwas einfacher und ausgeglichener ist als auf den Sarkophagen. Bezeichnend sind das feingebogene Nasenbein, wie am Parthenon, und die flache Kruppe. Die Mähne ist bald kurz wie die im Rist abgestufte, nicht ausgeschnittene Eberborste, bald lang, wobei die Enden im Laufe zurückwehen wie der Schopf der Europa im Seewinde. Vereinzelt sind kursive Hakenkreuze zur Andeutung des Haarwirbels an der Hüfte. Die Wampen des Stieres sind teils ornamental wie auf den Vasen des klazomenischen Kreises, teils recht natürlich angedeutet; bisweilen ist das Ende des zweiten Hornes sichtbar wie auf der Ioamphora. An einem prächtigen Bock erscheint ausnahmsweise die Strichelung des Umrisses durch Ritzung an Nacken, Rücken und Schwanz, aber nicht in der schematischen Art der klazomenischen Vasen, sondern deutlich als Haarenden, wie öfters an Schwänzen. Am Gewande sind nur die ägyptischen Fransen gestrichelt, wie das Haar der Ägypter und das Fell des Affen. Den gestikulierenden Affen kennen wir bereits von einer feinen protokorinthischen Lekythos. Die Hunde sind starke Doggen; bei ihnen und bei den Damhirschen findet sich ein weißer Bauchstreif. Ein Hund hängt recht überzeugend unter dem Bauch des Ebers der Busirishydria. Endlich sei auf die Naivitäten der prachtvollen, bis in die Schwanzspitze charakteristischen Gruppe von Löwe und Maultier hingewiesen: die eine Pranke des Löwen packt nicht zu, sondern erscheint wie schreitend in Seitenansicht; und seine Kreuzmähne ist hochgeklappt. Aber wer sieht das und nicht vielmehr den Ausdruck des Ganzen, das entsetzt aufgerissene Auge des Maultiers und das grimmige des Löwen? Dagegen spielt dekorative Absicht mit bei der Ausbreitung von Flügeln und Schwänzen der Adler, wobei freilich die natürlichen Fänge stören. Die Flügel sind in breiten Zonen rot-weiß-schwarz. Von Antiquarischem kann nur noch der jonische Wagentypus mit achtspeichigem Rad hervorgehoben werden; vieles andere ähnelt den klazomenischen Sarkophagen. Sonderbar sind die gewellten Speere, für welche sich jedoch bei Naturvölkern Analogien finden (australische dünne, lange Wurfspeere in Basel, weniger stark und regelmäßig gewellt). Eine Andeutung der Vibration ist gewiß nicht beabsichtigt.

Abb. 151 f. 154

Abb. 139 ff.

Abb. 151

Abb. 148

Literatur. Allgemeines; Abbildungen. Eine erschöpfende Behandlung fehlt; nur wenige Gefäße sind gut abgebildet. Grade diese sind besonders schlecht wiederholt bei *Perrot* IX, der 519—533, 561, 565 eine Reihe Abb. gibt. Noch heut unentbehrlich ist die Behandlung von *Pottier* Bull. hell. XVI 1892, 253 ff. Abb. 7—9 (Hirschjagd, geflügelte Stiere); vgl. Vases du Louvre II 65 f., E 696—702, Tf. 52 f. (Kopfstudie, Adler mit Hase, Löwin und Jäger, Pferde und Menschen), Catal. II 534 ff.; er betont die Beziehungen zur orientalischen Kunst. Die letzte katalogartige Liste bei *Dümmler* Röm. Mitt. III 1388, 166 ff. (Kl. Schr. III 268 ff.); vgl. auch *Fölzer* Die Hydria 54, 73 ff., 111 f. Tf. 7, 99 mit Überblick der Hauptornamente, und die wenig eindringende Behandlung von *Endt* Beiträge z. jon. Vasenmalerei 1 ff. mit Abb. 1—8 (Kerberos, Europa auf hoher See, Pferde mit und ohne Flügel, Knieläufer mit Pferden [schlechte Abb.; jetzt bei *Scheurleer*], Bocksjagd, Wagen und Greif, dionysische Pärchen). Die Amphoren fügt *Furtwängler* bei, Sitz. Akad. München 1905, 256, 12, dazu *Bates* Transact. Univ. Pennsilvania Museum II 1907 Tf. 40. *Furtwängler* hebt die allgemeinen Züge der Gattung hervor bei Besprechung der Busirishydria, Gr. Vm. I 255 ff. mit Farbtafel 51 (Abb. 152 f.; vgl. Mon. d. Inst. VIII Tf. 17) und Teilbildern des Eberjagdfrieses und von anderen Hydrien im Text (dionysisches Symplegma, Äffchen am Ornament, Ringer); dort weitere Literatur. Kurze Überblicke geben *Walters* I 353 ff. mit farbiger Gesamtansicht von B 59 auf Tf. 26 (vgl. Cat. vases Brit. Mus. II 68 Tf. 2, Hoplitenkampf, Reiter in beiden Galoppformen) und *Buschor*[2] 111 ff. Abb. 80 f. (Abb. 154, Busiris, Kerberos). Vgl. auch *Bulle* Der schöne Mensch[2] 616 ff. Tf. 302 (Busiris; *Bulle* meint, der Maler scheide realistisch, nicht nur dekorativ einen hellen und einen dunklen Ägyptertypus — was sehr fraglich ist). Weitere Abbildungen: Museo Gregoriano II Tf. 16, 2, das Hauptbild auch Ber. Akad. Leipzig 1853 Tf. 8, 2 (Alkyoneus, Faustkämpfer, Ringer, wenig genau). Nuove Memorie d. Inst. II Tf. 15, vgl. *Fölzer* Tf. 7, 99 (kyllenischer Hermes, Eos und Kephalos). Ann. d. Inst. 1863 Tf. EF (heraldischer Kentaurenkampf, Adler und Hirsch, dessen Geweih abgeworfen ist wie auf einem klazomenischen Sarkophag). Mon. d. Inst. VI, VII Tf. 36 (Abb. 154; Kerberos, vgl. *Buschor* 113), Tf. 77 (kalydonische Jagd mit Affe unter dem rechten Henkel, Europa vor Kreta). *Jahn* Entführung der Europa Tf. 5a (*Endt* 6). *Masner* Vasen im österr. Museum XIV f. mit treffender Beurteilung der geschichtlichen Stellung, 21 f. Tf. 2 (Busiris, Abb. 153; Hephästos im Thiasos, vgl. *Löschcke* Ath. Mitt. XIX 1894, 517, 1, dessen Deutung auf eine Kameradschaft von Dionysos und Hephästos angesichts der typologischen Willkür des Malers nicht zwingend ist; grade bei der listigen Entführung des Hephästos in den Olymp kann Dionysos vorausgeeilt sein und umgewendet warten; doch bedarf diese kompositionell günstige Stellung kaum einer sachlichen Erklärung). Ant. Denkm. II 5, Farbtafel 28 (*Hartwig*; Wagenbesteigung, Abb. 151; Maultier und Löwe, *Winter* Kunstgesch. in Bildern I 87, 5). — Einzelheiten (soweit nicht bei den Abbildungen erwähnt). Herkunft. Da nur Caere als Fundstätte bekannt ist, beweisen die engen Beziehungen zu Kleinasien und Ägypten nur für die Herkunft des Stiles und gewiß auch des Malers, nicht aber für den Herstellungsort; dieser kann sehr wohl das stark hellenisierte Caere-Agylla gewesen sein, wofür *Furtwängler* entschieden eintritt. Daß der Meister zu den vertriebenen Phokäern gehörte, ist möglich, aber unerweislich. An Phokäa oder Naukratis hatte schon *Dümmler* a. O. gedacht. *Furtwängler* kannte noch nicht die rein vermutungsweise Ansetzung nach Samos durch *Winter* Jahrb. XV 1900, 88 ff., gegen welche *Prinz* Naukratis 55 Bedenken erhebt. Gewiß weist nichts wirklich Greifbares nach Samos, doch darf man auch nicht mit *Prinz* die Fundstatistik schon für ausreichend halten, um östlichen Ursprung auszuschließen; der „Meister von Caere" wird doch schon vor seiner „Auswanderung" Vasen bemalt haben. Wertvoll ist dagegen *Winters* Vergleich mit den ephesischen Skulpturen (83 ff.). *Weickers* Erneuerung des alten Gedankens an großgriechischen Ursprung entstammt wohl nur der unberechtigten Furcht, echt Jonisches nach Etrurien zu setzen (Der Seelenvogel 126, 3). Umgekehrt hatte *Dümmler* die ähnlichen etruskischen Vasen für unteritalisch-griechisch gehalten, was *Furtwängler* mit ebensoviel Recht ablehnt wie er den großen Abstand der Caeretaner Vasen von jenen etruskischen betont. Von Neueren halten nur *Fölzer* Die Hydria 75 und anscheinend auch *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot 40 entschieden an ostgriechischem Ursprunge fest, während sich *Walter Müller* Nacktheit u. Entblößung in d. altoriental. u. ält. griech. Kunst 127 kurz, *Nachod* Der Rennwagen bei d. Italikern 42 f. ausführlicher *Furtwängler* anschließen. Auch *Hagemann* Der griech. Metallpanzer, Diss. Freiburg 1913, 18, 2 nimmt des helladischen Schalenpanzers wegen Ursprung in Etrurien an. Zwingend ist auch das nicht, denn der Verf. nennt selbst vereinzelte ostgriechische Beispiele und in dem ephesischen Gemälde des Kalliphon von Samos nennt Pausanias ausdrücklich einen Schalenpanzer des Patroklos (X 26, 26).

§ 181

Abb. 152 f.

Abb. 154

Abb. 153

Abb. 151

Der Ansatz um die Mitte des 6. Jahrh. ergibt sich auf doppeltem Weg. An den klazomenischen Vasen von Daphnä findet sich schon vor 560 eine einfache Faltenzeichnung (§ 174) und die den Vasen nahestehenden ephesischen Skulpturen werden durch eine Weihinschrift des Kroisos in die mittleren Jahrzehnte des 6. Jahrh. verwiesen (*Winter* Jahrb. XV 1900, 89; Löwenkopf *Brunn-Arndt* Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Tf. 642, *Schröder*). — Technik. Hier ist der Mangel einer zusammenfassenden Behandlung besonders fühlbar, da auch genaue Katalogangaben wie bei *Masner* und *Pottier* nicht allgemeingültig sind und selbst im einzelnen noch Zweifel lassen (verdünnter Firnis nur als Untermalung oder auch als Tönung? Verteilung des Weiß bei Louvre E 696?). *Buschors* Angabe, die Vasen hätten den helladischen „rotglänzenden Tonüberzug" übernommen (vgl. *Walters* 355: red glaze) geht zu weit; es liegt höchstens eine teilweise Annäherung vor. Vgl. *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 59; *Reichhold* Gr. Vm. I 260 f.; *Hartwig* Ant. Denkm. II 5 zu Tf. 28, wo die Abbildung der mir von *Zahn* bestätigten Angabe, daß auch das Rot der Gestalten auf Firnis sitze, zu widersprechen scheint (Rot im Ornament auf Tongrund: *Masner* 21). *Hackl* Vasensamml. zu München I Nr. 893 (glimmerig). — Formen. *Fölzer* a. O., *Furtwängler* und *Bates*

§ 182

a. O. Bei drei Hydrien (Nr. 2, 6, 7) führt *Dümmler* die Deckel als zugehörig an; *Masner* bezweifelt das bei der Hephästoshydria. Fraglich ist das Vorkommen des Kraters mit Stangenhenkeln, da *Dümmlers* Angaben einander widersprechen (169; 173, 1). — Verzierungsweise und Ornamentik (es werden nur Besonderheiten belegt; Überblick bei *Fölzer* a. O.). *Walters* Tf. 26 (Brit. Cat. II Tf. 2): die Gestalten werden von einer Linie durchschnitten. Bäumchen unter den Seitenhenkeln: Abb. 154 (nicht zur Szene passend); *Masner* Nr. 218, Nuove Memorie II Tf. 15 (passend). Doppeltes Flechtband an der Lippe, Bukranion und Binden am Hals: Museo Gregoriano ² II Tf. 16, 2, vgl. *Endt* 3, 1. Vogel am Halse neben Ornamenten: Vases du Louvre E 696. Vgl. zur Halsverzierung *Karo* Berl. phil. Woch. XX 1900, 368: Einzelornamente wie im protokorinthischen Stil. — Tiere und Fabelwesen. Fries, übersehen von *Buschor* ¹ 95, dessen Aufzählung auch nicht vollständig ist: *Löschcke* Ath. Mitt. XIX 1894, 516, 1 (dort der „Acheloos“, vgl. § 189). Stierwampen: ornamental Bull. hell. XVI 1892, 261 (1 Horn); freier *Jahn* Entführung der Europa Tf. 5a (*Endt* 6; Spitze des zweiten Hornes, vgl. die Ioamphora Abb. 148). Hakenkreuz am Haarwirbel der Hüfte bei Pferden: Louvre E 699; *Morin-Jean* Dessin d. animaux en Grèce 97 (kein Brandzeichen, wofür der Hüftknochen die ungeeignetste Stelle wäre). *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 70 f. wird dem Pferdetypus kaum gerecht. Rückenborste des Ebers ähnlich den klazomenischen Sarkophagen: Mon. d. Inst. VIII Tf. 17; anders: VI, VII Tf. 77. Strichelung der Fläche: vgl. die Greife des jonischen Silberrhytons Comptes rendus acad. Paris 1908, 227. — Szenen. Humor: *Pernice* Jahrb. XXI 1906, 44 f.; 51, 14. Seitenansicht des Rumpfes besonders gut: Gr. Vm. I 260 f., weniger gut der letzte Neger Tf. 51 (Abb. 153) oder der Silen *Masner* Tf. 2, 218. Falsche Arm- und Beinmuskulatur z. B. bei dem Langbekleideten und am linken Beine des „Jägers“ Ant. Denkm. II Tf. 28. Parallelen in der jonischen Kleinplastik zu den Silenen und Alkyoneus: *Winter* Jahrb. XV 87 f. (83 ff.: ephesische Großplastik). Jonischer Schopf: *Endt* 14, *Dümmler* Nr. XIV (Epheben in „halber Rückenansicht“). Spreizlauf, Galopptypen: Catal. vases Brit. Mus. II Tf. 2, vgl. *Ed. Schmidt* Münchner archäol. Studien 263 ff., s. §§ 100, 120: schon auf frühattischen und protokorinthischen Vasen wird die überzeugende Ponderation bisweilen vorweggenommen. Wehende Mähne und Haarschopf: Bull. hell. XVI 259; Mon. d. Inst. VI, VII Tf. 77. Zu den Reitern vgl. die thasische Tonsima Comptes rend. acad. Paris 1914, 296. — Antiquarisches bemerken *Dümmler, Pottier, Furtwängler, Endt, Nachod* a. O. Zu dem Altar „χραοῦχος“ vgl. *Weickert* Das lesbische Kymation, Leipzig 1913, 40 ff., zu den gewellten Speerschäften das griechisch-etruskische Grabgemälde *Weege* Jahrb. XXXI 1916 Tf. 8 und Protokorinthisches, § 104.

Die „pontische“ Gattung und Verwandtes

§ 183 Wir haben in den Sarkophagen und Vasen des klazomenischen Kreises fast ausschließlich Arbeiten ostgriechischen Fundortes, in den Caeretaner Hydrien die glänzendsten Schöpfungen der jonischen Keramik kennen gelernt; für ihren Stil ist der italische Fundort gleichgültig; kein etruskisches Element ist ihnen beigemengt, keine allmähliche Barbarisierung widerfuhr ihnen. Sie sind auch nicht eigentlich kopiert worden: nur in Einzelheiten ihres nicht auf die Keramik beschränkten Stiles berühren sie sich mit einer etruskischen Vasengattung. Genau
Abb. 155–159 das Gegenteil gilt von den Gefäßen, die der erste Bearbeiter irrig pontisch nannte, weil er auf einem von ihnen barbarische Reiter fand, die er meinte nur für Skythen halten zu dürfen. Seit der Auffindung der klazomenischen Asiatendarstellungen fügt sich auch dieser Stil ohne weiteres der kleinasiatisch-jonischen Keramik ein. Die besten Gefäße sind sicher von Joniern bemalt — ob daheim oder in der Fremde wäre gleichgültig, wenn nicht Gutes und Schlechtes, rein Jonisches und mehr oder minder Barbarisches eine in Stil wie Fundorten gleich einheitliche Masse bildete: Jonismus in Etrurien, der allmählich entartet und etruskisch wird, wie eine Moselrebe in der Campagna erst Moselwein, endlich römischen Wein trägt. Demgemäß findet sich ein überzeugend reiner Jonismus nur an den altertümlicheren Gefäßen, die zweifellos alle der ersten Hälfte des 6. Jahrh. angehören. Die gleiche Erscheinung auf den verschiedensten Gebieten, von den Wandgemälden und der Prachttoreutik abwärts, ist nur verständlich, wenn jonische Künstler in Etrurien selbst tätig waren; diese Annahme liegt um so näher, als Einwanderung altkorinthischer Künstler literarisch bezeugt ist; ein besonderer Anteil der vertriebenen Phokäer ist möglich, jedoch im einzelnen nicht erweislich. Man darf also die „pontische“ Gattung höchst wahrscheinlich als jonisch-italisch bezeichnen. Diese Annahme würde durch künftige Funde „pontischer“ Gefäße in Jonien selbst durchaus nicht erschüttert werden; wären darunter solche von jüngerem Stile, so müßte man folgern, daß die Meister nicht sämtlich fortzogen.

Je mehr der Stil entartet, desto weniger scharf sind seine Grenzen: der Strom begann sich in einem See zu verlieren, der auch andere jonische Ströme, dazu endlich den attischen aufnahm. Dieser Vorgang bedarf genauer Untersuchung in weitestem Rahmen; hier müssen wenige Hinweise genügen. Die „pontische“ Gattung ist nur das Hauptbeispiel der

jonisch-italischen Keramik und auch sie kann nur soweit behandelt werden, daß ihre Eigenart innerhalb des Jonismus hervortritt. Dabei werden ihre Grenzen weit gezogen und wird auf feinere Scheidungen verzichtet; nur einige Gefäße von bemerkenswerter Eigenart sind anhangsweise herausgehoben.

§ 184 Technik. Auch bei Beschränkung auf gute Gefäße von reinem Jonismus lauten die Angaben recht verschieden. Der Ton wird als hell sandfarben, graugelb (verfärbt), dunkelgelb, gelbrötlich und orangefarben bezeichnet, bisweilen auch als glimmerig mit Einsprengungen. Ein gelber oder orangefarbener Überzug wird nur bei barbarisierten Gefäßen erwähnt, ein roter und Reste eines geiblichweißen jedoch auch bei besseren. Die Grundfarbe des Firnisses ist bei dichtem Auftrag offenbar braunschwarz; er verfärbt sich von Grünlich bis Ziegelrot. Die nach jonischer Art reichlich verwendeten Deckfarben, besonders das Weiß der weiblichen Haut, sind in großen Flächen teils auf Tongrund, teils auf Firnis gesetzt. Rot kommt in zwei Tönen vor: verhältnismäßig hell und violett; es dient auch zur Innenzeichnung und öfters auch zur Umreißung von Weiß. Die Gesichtsumrisse sind selten geritzt. Vorzeichnung und feine Vorritzung sind beobachtet, auch eine helle Lasur wird erwähnt (vgl. § 245) — nicht zu verwechseln mit der lasurartigen Verwendung des im ausgestrichenen Pinsel haftenden Firnisses über durchscheinendem Weiß mit roter Zeichnung zur Wiedergabe durchsichtiger Gewänder (vgl. die Scherbe aus Daphnä § 177). — Formen. Der Stil ist am häufigsten rein jonisch und am reichsten ausgebreitet an den Amphoren, eiförmigen Gefäßen mit konischem Ringfuß und Abb. 155, 157 abgesetztem Halse mit senkrechten Henkeln, schlanker als die ähnlichen Amphoren des rhodisch-milesischen und des Fikellurastiles, aber nicht von der Eleganz der chalkidischen oder attischen des reifen Stils; nur mit der altattischen jonisierenden Gattung der „tyrrhenischen“ Amphoren, mit welchen sie sich auch sonst berühren, teilen sie die wenig straffe Eiform; bei starker Schweifung des Halses gehen die Linien fast ohne Absatz ineinander über, ähnlich wie bei der Northampton- und der „Dolon“amphora (§ 176). Mündung und Henkel sind oft etwas metallisch profiliert, doch ist die Grundform rein keramisch empfunden. An den Kannen und den kleineren Gefäßen ist der Einfluß Abb. 159 der Toreutik stärker, zum Teil so auffällig wie an den ähnlichen etruskischen Buccherovasen. Die Grundform der Kleeblattkannen ähnelt öfters der der Amphoren; auch Dinoi von gedrückter Eiform finden sich. Unter den kleinen Gefäßen fallen die in Jonien beliebten henkellosen Kraterisken (Kugel- Abb. 158 gefäße), eiförmige Näpfe, hochfüßige flache Becher und Teller sowie die Vorliebe für einzelne hochgeschwungene Henkel auf. — Die Verzierung besteht gewöhnlich in völliger Überspinnung mit heiter bunten Streifen von Ornamenten und Gestalten; auch die Mündung, die wie der Fuß oft nur gefirnißt ist, kann ein einfaches Ornament, meist das Netzmuster, tragen. Typisch sind Firniszonen nur als breite senkrechte Teilungen von Hals und Schulter um die Ansätze der Halshenkel herum, doch kommen bisweilen auch wagrechte Firniszonen am Bauch der Gefäße vor, ähnlich wie im rhodisch-milesischen Stile. Bei schlechteren Kannen ist ebenso wie an den Kraterisken der ganze Hals, bei besseren nur der obere kleeblattförmige Teil gefirnißt. In der Streifenteilung sind Ornamente, Tierfriese und Menschendarstellungen ziemlich gleichwertig; es gibt sogar Amphoren ohne menschliche Gestalten, und deren typischer Platz, die Schulterzone, braucht nicht höher zu sein als ein Tierfries am Bauch, dem gegenüber die Menschen dann sogar in der Wirkung zurücktreten; noch bescheidener ist der selten gewählte Platz am Halse. Nur ausnahmsweise finden sich Menschen in zwei Streifen oder treten sie durch starke Vergrößerung der Schulterzone beherrschend hervor. In vereinzelten Fällen ist man auf diesem Wege bis zur Bildfeldvase gelangt: sehr große Schulterbilder, unter welchen nur noch eine Firniszone bis zu den typischen Fußstrahlen folgt, Ornamente nur am Hals. Dies ist das Gegenteil der gewöhnlichen Streifung. — Die Ornamentik entzieht sich einer kurzen Zusammenstellung: die Abwandlung der Einzelformen ist so mannigfaltig, die Syntax so eigenartig, daß in Kürze nur allgemeine Züge und ein paar auffallige Besonderheiten hervorgehoben werden können. Die bedeutende Rolle, die das Ornament in der Gesamtverzierung spielt, bedingt ein gewisses Streben nach Ausbildung von Flächenmustern. Ein feineres Proportionsgefühl mußte daran Anstoß nehmen, daß Ornamente, die anderwärts nur als Rahmenleisten für größere Bildfriese und Bildfelder dienten, hier durch einfache Vergrößerung den Gestalten gleichgestellt werden sollten. Ein auffälliges Beispiel ist die Füllung eines ganzen Halsfeldes mit ein paar großen Stäben. Eine so plumpe Wirkung ließ sich ohne Zerlegung der Ornamentzonen in mehrere Streifen nur vermeiden, wenn man über die übliche einfache Reihung der Einzelformen hinausging, und zwar noch weiter, als das auch anderwärts durch die symmetrische Verdoppelung in gegenständigen Friesornamenten bereits geschehen war. Damit kam man aber zum Flächenmuster, das seine Herkunft aus der Borte freilich nicht verleugnet und ja auch immer noch vorwiegend in Friesstreifen verwendet wurde. Auf dieser Entwicklung beruht die Eigenart der Syntax gegenüber ursprünglich reinen Flächenmustern, für deren Ausbildung die archaische Vorliebe für bildliche Verzierung keine günstigen Bedingungen bot. So ist es ja auch weiterhin in der griechischen Keramik geblieben; das Flächenornament ist nie aus der untergeordneten Stellung herausgetreten und neben den alten Formen, wie Netz, Schachbrett, Schuppen, verraten sich die neuen als Abkömmlinge von Streifenornamenten: auch die reichsten altchalkidischen bis spätattischen Rankengebilde gehen auf die einfache fortlaufende oder absetzende Wellenranke zurück. Auch in der „pontischen“ Ornamentik sind es vorwiegend die Spiralranken, die den Mustern Ausdehnung geben; dazu kommt freilich innerhalb der immerhin begrenzten Streifen und Felder die gern benutzte Möglichkeit, an den Rändern ansetzende Ornamente ineinander oder in ein Zwischenornament eingreifen zu lassen. Zur ausgiebigsten Flächenfüllung ist bezeichnenderweise auch hier ein altes geometrisches Ornament verwendet: der in Jonien so beliebte Metopenmäander in ein- Abb. 155 facher und verschlungener Form; als Füllung dienen neben den üblichen Sternen und Kreuzen ver-

schiedener Art auch Zweige und Vögel. — Dem Reichtum der Syntax entspricht die Mannigfaltigkeit der Einzelformen des Ornamentes. Wie Lotos und Palmette in der verschiedensten Weise,
Abb. 157 f. in Bogenfriesen, Ketten, Rankengeschlingen und Spiralranken aller Art, die die Palmetten bisweilen umschreiben, miteinander verbunden sind, so schwankt auch ihre Bildung von zierlich leichten, gerundeten und losen Formen zu schweren, eckigen und massigen; ganz verschiedene Formen kommen nebeneinander vor. Am auffälligsten sind die geritzten Palmetten mit gezahntem Rand und besenartige Gebilde, die ähnlich auch als Lotosfüllung vorkommen; erstere finden sich vereinzelt auch auf klazomenischen Sarkophagen. Lotosblüten mit anorganischen Seitenblättchen kommen auf spätkorinthischen Vasen öfter vor. Selten sind Granaten, in selbständigen Friesen wie im Fikellurastil oder nebensächlich
Abb. 158 f. im Lotos-Palmettenornament. Efeublätter und eine jenen Palmetten ähnliche gezahnte Abart kommen in Ranken wie in Reihen vor, bald an geschwungenen Stielen wie im Fikellurastil, bald an graden, seltener ungestielt; sie können bis zu Pfeilen einschrumpfen und werden damit zu Linearornamenten. Von solchen seien folgende genannt: Mäanderformen bis zu Bändern und gegenständigen Haken herab, Spiralen bis zu Reihen liegender S, Schlingen wie in den Sondergattungen des klazomenischen Kreises, Netze mit dicken Knoten, Zickzack, die typischen Fußstrahlen — alles gern mit einfachen Füllungen, Tupfen, Kreuzchen, Hakenkreuzen —, die verhältnismäßig seltenen, stets nur gemalten Stäbe und Schuppen. Vereinzelt an einer auch sonst abseits stehenden Amphora sind schräge Striche über den Strahlen, die an das chalkidische Treppenmuster erinnern. Sehr altertümlich mutet ein Metopenstreifen mit Sanduhrdreiecken und gekreuztem Zickzack an. Auf den Henkelrotellen der Kannen kommen einfache Ornamente wie Sterne, Blattrosetten, Sichelwirbel sowie Augen vor, die sich nach altjonischer Art bisweilen auch in den Buchten der Kannenmündung finden. Die Füllungen des Metopenmäanders sind oben erwähnt; im Bildlichen sind rein lineare Füllornamente äußerst selten, ein paar Punktrosetten oder Spiralkreuze. Sehr viel häufiger, doch keineswegs die Regel, sind landschaftliche Füllungen, von den typisch jonischen rankenden Blüten bis zu allerhand Stauden und Bäumchen; einzelnes findet sich genau so auf assyrischen Reliefs. Auf der abseits stehenden Amphiaraosamphora erscheint ein vollständiges Dickicht, in welchem leidlich natürliche Pflanzen friedlich neben Palmetten und Spiralgebilden von mehr oder minder strenger Stilisierung stehen. Diese landschaftlichen Elemente haben meist selbständige darstellerische Bedeutung; ein prächtiger großer Baum füllt sogar ganz allein das Rund eines Tellers mit zwei Jagdfriesen; seine Äste ragen in den benachbarten Fries hinein (vgl. § 191).

§ 185 Die meist in Friesen und Wappen vereinigten Tiere und Fabelwesen zeigen eine festere Typik
Abb. 155, 157—159 als die Ornamentik. An Tieren finden sich Löwe, Panther, Doppelpanther, Stier, Eber, Hirsch, Reh, Hase, Hund, seltener Bock und vollends Widder, ferner verschiedene Vögel: Schwäne, Stelzvögel (beide oft flügelschlagend), Adler (fliegend und umgewendet), eine fliegende Schwalbe, Hähne, diese gern mit Ornamenten zu einem damals allgemein verbreiteten Wappen verbunden, endlich die beliebten Wachteln („Steinhühner“) mit oder ohne Wurm, die in anderen Gattungen sehr selten sind. Delphine scheinen sich nur an entschieden etruskischen Gefäßen zu finden. Folgende Fabelwesen kommen vor: Sphinx, Sirene, Greif in zwei Typen, geflügelt und ungeflügelt, mit und ohne Kamm, Greifenvogel, Stier mit Menschenkopf wie auf einer Caeretaner Hydria, Flügelpferd, Seepferd, Tritone in zwei Typen, mit menschlichem Oberkörper oder ganze Männer mit angesetztem Delphinleib, Silene und Kentauren — diese im engeren „pontischen“ Kreise mit vier Pferdebeinen, ausnahmsweise bartlos, wofür die Jonier eine allgemeine Vorliebe hatten. Die Tiere und Mischwesen schreiten oder weiden meist ruhig, höchstens hebt ein Raubtier die Pranke; seltener sitzen oder rennen sie im orientalischen Galopp, mit gehobenen Vorderbeinen; einmal scheint es, als ob ein gemischter Fries von der Unruhe der benachbarten Hasenjagd angesteckt sei. Nur auf einem späten Gefäße ducken sich Löwen und Panther. Ganz vereinzelt ist ein wirklicher Tierkampf auf der Amphiaraosamphora (§ 190). Die Komposition zeigt meist Reihung, gewöhnlich von verschiedenen, doch auch von gleichen Tieren,
Abb. 157 besonders Wachteln; es kommt aber auch das Wappenschema gleicher Tiere mit oder ohne ornamentale Mitte im Fries ebenso wie in den Halsfeldern vor. Am einfachsten ist der sumerische Doppelpanther, am reichsten, doch nicht streng symmetrisch, die Gegenüberstellung zweier Kentauren mit Bäumchen und phantastisch bunten Rehen (Schulterbild). In einem späten, etwas barbarischen Durcheinander
Abb. 159 von Menschen und Tieren finden sich starke Überschneidungen (§ 190). Zur Raumfüllung dienen bisweilen Vögel oder Stauden, selten einfache Ornamente. Die Zeichnung zeigt keine saftige Rundung, vielmehr liegt häufig eine gewisse Neigung zu zierlicher Magerkeit vor; dazu kommt oft eine entschiedene Eckigkeit infolge der für unsere Vasen bezeichnenden Vorliebe für steiles Aufrichten oder Senken des Kopfes in Verbindung mit Hochbeinigkeit. In der Farbenverteilung gehen verschiedene Absichten durcheinander: 1. rein dekorative, bisweilen ganz sinnlose Buntheit, z. B. ein Hund, der vorn rot, hinten schwarz ist oder gar Rehe mit rotem, weißgesprenkeltem Rumpfe, weißen, schwarzgesprenkelten Hinterbeinen, schwarzen Vorderbeinen und Hals, rotem oder weißem Kopfe; dies ist ein italischer Zug; 2. mehr oder minder naturgemäße Färbung wie der typische weiße, nur auf abweichenden Gefäßen rote Bauchstreifen, die richtige Scheckung eines Pferdes oder die weißen Gesichter von Sphingen und Sirenen; 3. weitgehende Verwendung der Deckfarben zur Verdeutlichung und Abhebung von Einzelheiten, so daß z. B. von zwei einander teilweise deckenden Beinen das eine schwarz, das andere rot ist; dazu kommen die allgemeinen Gewohnheiten des schwarzfigurigen Stiles, so die typischen roten Streifen zwischen Ritzlinien an Rippen und Keulen — im „pontischen“ Stile sehr gleichmäßig —, die roten oder auch weißen Hälse und Mähnen, die meist rot-weiß-schwarzen Flügel u. a. m. Die schwarzen Hirsche und Rehe sind nicht gesprenkelt, dagegen sind die Panther bisweilen mit denselben weißen Kreuzchen übersät wie die Gewänder, später auch mit Tupfen oder kleinen Kreisen, was auch bei Löwen vorkommt (§ 190). Der eine Leib eines Doppelpanthers zeigt versuchsweise

Ritzung von Flecken und ganz ornamentaler Muskulatur. Von Einzelheiten ist noch folgendes hervorzuheben. Der Pantherkopf, stets in Vorderansicht, zeigt ein sehr kleines Untergesicht. Bei Löwen und Panthern sind bisweilen Geschlechtsteile da angegeben, wo sie beim Hunde sitzen, ebenso bei Sphingen mit weiblichem Kopfe. Die Rückenborste des Ebers ist ungeteilt. Bei Stieren sind bisweilen die Wampen mit einfachen Linien und Farben angedeutet. Sie zeigen nur ein Horn und ein Ohr, während bei Hasen auch das zweite Ohr sichtbar ist — ebenso bei einem Reh, das der Raumfüllung oder eines Klexes wegen lange Ohren hat; Geweihe sind dagegen einfach. Das Pferd geht von dem gleichen assyrischen Grundtypus aus wie die meisten jonischen Pferde; die kurze Mähne wechselt in den drei Farben ab. Die verschiedenen Flügeltypen kommen nebeneinander vor; beliebt ist die Spreizung in einer eckigen Form, wie sie sich beim Flügelschlagen wirklich ergibt. Das Herunterklappen eines Flügels vor der Brust schreitender vierbeiniger Fabeltiere ist wieder eine italische Eigentümlichkeit. Abb. 159
Der Greif hat bisweilen einen runden Hahnenlappen an der Kehle; der Greifenvogel ist besonders primitiv. Die Sirene erscheint im Tellerrund in Vorderansicht. Diese Teller sehen ziemlich etruskisch aus; nur die eine Sirene hat die eigentümlich jonische, auch auf den Amphoren seltene Form mit menschlichen Armen. Sphinx wie Sirene können zwei große Ranken mit je einer Blüte oder Palmette tragen, vom Kopf oder gar von den Flügeln ausgehend.

Die Darstellungen sind oft so rein dekorativ, daß man sie kaum Szenen nennen kann: inhaltlose § 186
Züge d. h. Reihungen gleicher Gestalten, und selbst bedeutungslose Zusammenstellungen von verschiedenen stehen durchaus auf der gleichen Stufe wie die Tierfriese, mit welchen sie sich bisweilen sogar mischen. Auch die Hasenjagd wirkt trotz Netzen und Gebüsch wie ein Tierfries, da die Jäger nicht höher sind als die Hasen. Es kommen auch einzelne Menschenköpfe und Tiere nebeneinander vor. Reihung und Wappenschema spielen selbst in die freiesten Szenen hinein. Solche finden sich bereits auf der ältesten Stilstufe, Vermengung mit Tieren, und zwar nicht nur den häufigen raum- Abb. 155 f.
füllenden Vögeln oder Hunden und Hasen, noch auf der freiesten: man darf also nicht von allmählicher Abb. 159
Entwicklung der Szenenbildung, sondern nur von dauernder Neigung zu rein dekorativer Bildgestaltung reden. Dabei klingen freilich Motive aus den Anfängen der Szenenbildung in den orientalisierenden Stilen nach, wie Herakles im Tierfriese gegenüber einem Löwen. Wiederholung des gleichen Bildes in den beiden Schulterfeldern einer Amphora findet sich nur bei mehr oder minder bedeutungslosen Darstellungen, Zügen von „Gesandten“ mit Kerykeien, „Begrüßungen“, „Unterhaltungen“, Reitern, Kentauren. Bisweilen stehen beide Bilder in Beziehung zueinander: Tritone im einen, Nereiden im anderen eilen erfreut aufeinander zu, oder ein paar asiatische Reiter schießen flüchtend auf griechische. Die Reihung gleicher Gestalten, die ja als ornamentales Schema älter ist als die Stempeltechnik, wird bisweilen durch kleine Veränderungen im einzelnen belebt: ein „Gesandter“, oder ein Kentaur ist bartlos oder zeigt eine andere Bartform. Auch Tänzer verschiedenen Alters, meist ithyphallisch, kommen in gleichförmigen Typenreihen vor, womöglich jeder mit einem raumfüllenden Gefäß unter dem erhobenen Beine; doch ist bei ihnen wie bei den Silenen verschiedene Bewegung beliebter. Das entschiedenste Beispiel heraldischer Antithese ist eine etwas barbarische Kanne: ein Löwenbezwinger zwischen zwei herbeirennenden Frauen, die entwurzelte Pflanzen vorstrecken. — Von den ausgeprägten Szenen sind die meisten mythisch, nur einfache Rüstungs- und Kampfszenen treten daneben hervor. Herakles bekämpft, außer jenem Tierfrieskampfe mit dem Löwen, die Kentauren (die auch mit Lapithen kämpfen) und die streitbare Juno Sospita — wofür Abb. 157
bessere Gründe sprechen als für die Deutung auf eine ähnliche griechische Hera. Ob man in dem Angriffe zweier Krieger auf einen gelagerten Riesen, der einen Felsblock schwingt, Herakles, Telamon und Alkyoneus erkennen darf, ist sehr fraglich; vielleicht wußte es der Maler selbst nicht. Vor der Hydra finden wir statt Herakles einen Unbewaffneten, der zwei Hunde schwingt als ob er sie ihr vorwerfen wolle. Tityos und Ge flüchten in zwei Bildern vor Apollon, der einmal zu Fuße mit Artemis, das andere Mal zu Wagen mit dem Greifen erscheint; dieser sitzt naiv in der Luft, statt mitzumachen wie die Hunde: eine Entlehnung aus dem Tierfriese, die immerhin weniger befremdet als die Anwesenheit eines Greises mit einem toten Hasen in der Hand bei der Tötung des Minotauros. Daß im Labyrinth eine Schwalbe fliegt, ist verständlich, weniger, daß dort ein Panzer und ein Kessel, beide mit Schlangenprotomen, am Boden stehen; zwei solche Kessel stehen auch bei Herakles und Juno. Das Prachtstück ist das Parisurteil, zwei zusammengehörige Bildfelder; im einen drei geschichtete, verschieden- Abb. 155 f.
farbige Rinder, auf deren letztem raumfüllend und im Einklange mit der Wirklichkeit ein Rabe sitzt (er findet dort Zecken), davor der Hund, der die Zunge hängen läßt und sich umblickt, dahinter der nach jonischer Weise bartlose Paris, der grüßend die Hand hebt; denn im anderen Felde führt Priamos, ein Greis mit Botenstab, grüßend den Götterzug heran. Der bartlose Hermes wendet sich mit sprechender Gebärde um: „Achtung!“ Hera entschleiert sich, die elegante Athena lächelt und sagt ihrer Handbewegung nach: „Bitte sehr“, Aphrodite endlich grüßt lächelnd im Bewußtsein ihrer Reize, die durch den dünnen Chiton schimmern und von einer kecken Schwuppnase gekrönt werden; mit Haube, Ohrschmuck, Halskette, Mäntelchen und roten Schnabelschuhen ist sie die vollendete Modeschönheit. Die köstliche Naivität der Auffassung wird in der Wirkung noch durch die Archaismen von Komposition und Formgebung gesteigert: die auffällige Reihung und die im hinteren Umriß unter dem eng anliegenden Gewand zutage tretende Formenfülle, die wir aus dem zweiten naukratitischen Abb. 123, 143
und aus dem klazomenischen Stile kennen. Die Gewänder sind hier wie überhaupt bei den besten Gefäßen noch faltenlos. Die Stärke des Stiles liegt durchaus im hohen Archaismus: hier finden wir naive Frische, feine und ausdrucksvolle Zeichnung, lebhafte Buntheit — kurz, reinen und guten Jonismus. Mit der Stilentwicklung kommt zugleich der allgemeine Niedergang, das Verblassen der Eigenart und die Barbarisierung. Am wenigsten stilfest sind die kleinen Gefäße. Ein Becher mit Adoranten um eine Göttin unter dem Baldachin erinnert an die in Etrurien verbreiteten phönikischen Metallgefäße.

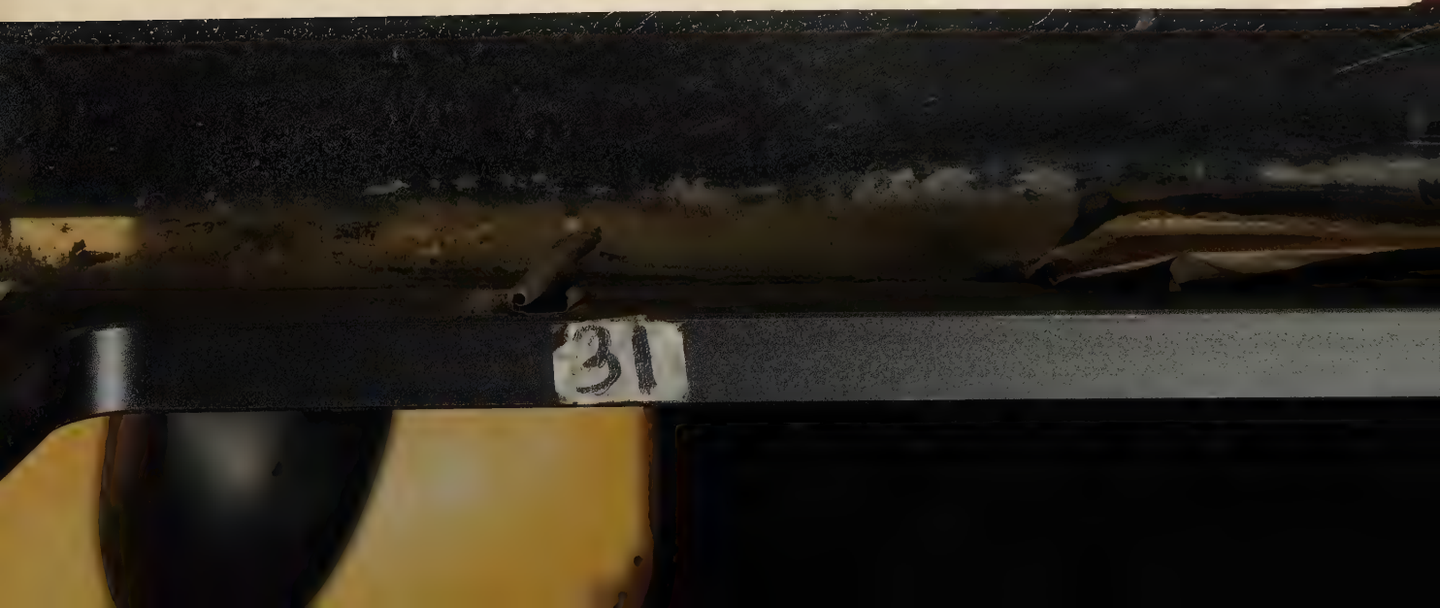
§ 187 Von Einzelheiten der Komposition, Typik und Zeichnung ist noch folgendes zu bemerken. Dem Grundsatze der Reihung oder wenigstens Parataxe und der Symmetrie (besonders in Kampfszenen) entspricht die Seltenheit größerer Überschneidungen: nur durch die alte Schichtung gleichartiger Silhouetten kommt es ausnahmsweise zur Gruppenbildung wie bei der Herde des Paris, wo dies das einzige Mittel zur Andeutung der Menge wenigstens durch eine Dreizahl war. Sonst ließ man lieber halbe Kentauren oder Nereiden, ja selbst einzelne Arme und Pferdeschwänze vom Firnisgrunde der Henkelzone abschneiden — letztere auch in sie eingreifen — als daß man sich zur Schichtung entschlossen hätte. Die geringen Überschneidungen sind streng hierarchisch: die Vorderbeine eines galoppierenden Pferdes dürfen die Keulen des Vorderpferdes nicht überschneiden, dessen Schwanz aber auch nicht die Vorderbeine oder gar die Brust des anderen; so entsteht ein räumlich unmögliches Durcheinander der Schichten. Die öfters vorliegende maßvolle Raumfüllung durch Tiere und landschaftliche Elemente ist oben erwähnt; ein wirkliches Dickicht ist nur auf der abseits stehenden Amphiaraosamphora angedeutet. Dort finden sich auch Punktrosetten. — In der Typik fällt die orientalisch-jonische Vorliebe für Beflügelung auf, von den Rossen vor Apollons Wagen bis zu den zahlreichen, auch in mythischen Szenen auftretenden Gestalten mit mehrfachen Flügeln an Rücken, Hüften, Füßen, Schuhen; mit ihnen dürften sich teilweise etruskische Vorstellungen verbinden. — Die Zeichnung neigt zu summarischer Behandlung der Einzelheiten, was zur Vermeidung auffälliger Archaismen, wie sie anderwärts besonders in der Rumpfmuskulatur auftreten, beiträgt. Der Rumpf erscheint häufig in leidlicher Seitenansicht, Gliedmaßen und Ohren in richtiger Angabe der Grundformen, das Auge in der üblichen Mandelform, gelegentlich mit offenem Winkel, bei Männern oft ohne Stern. Der Grundtypus des Kopfes zeigt das jonische schräge Profil mit ziemlich spitzer Nase, er wird jedoch bei sorgfältiger Ausführung weitgehend abgewandelt, von der häufigen Vorwölbung der Stirn bis zu höchst individuellen Profilen; der Greisentypus hat eine vornehme, langgebogene Nase, das weiße Haar weicht über den Schläfen zurück. Das lange Haar ist oft in Strähnen geteilt, deren Enden sich in natürlicher Lockung zurückbiegen. Der Bart ist meist mehr oder minder gerade, Abb. 145 vereinzelt erscheint daneben die sonderbar vorgebogene Form der klazomenischen Vasen. Eine andere Abb. 156 auffällige Übereinstimmung dieser Art ist die des Hermeskopfes auf der Parisamphora mit dem Busiriskopfe des zweiten naukratitischen Stiles (*Buschor*² 81, 61). Männer sind gewöhnlich schwarz, selten rot, vereinzelt weiß, Frauen stets weiß. Das Gewand zeigt im strengen faltenlosen Stil öfters ein- Abb. 156 fache Kreuzchen zur Andeutung der aus anderen Quellen bekannten reichen Musterung: Weiß auf Rot, Rot auf Weiß oder geritzt auf Firnis. Im späteren Faltenstile kommen einfache Tupfen vor wie auf den Caeretaner Hydrien, wo aber nur Frauengewänder gemustert sind: der gleiche Wechsel von Kreuzchen und Tupfen wie bei den Panthern. Bisweilen kommen noch Quasten an den Mantelecken dazu (Parisurteil). Abb. 159 Die Falten hängen oft in parallelen Bogen; die senkrechten Falten mit perspektivischen Säumen zeigen keine solche Besonderheit. — Endlich sind einzelne Züge zu bemerken, die über den Rahmen des kleinasiatischen Jonismus hinaus nach Hellas weisen: das Vorwiegen ungefleckter Hirsche, die Häufigkeit des Metallpanzers, das Vorkommen böotischer Schilde, die Scheidung der Geschlechter durch Schwarz und Weiß. Dies sind sicher helladische Elemente, während bei anderen Berührungspunkten die Richtung des Einflusses fraglich ist, so bei den oben erwähnten Beziehungen der Ornamentik zur korinthischen und vollends bei der allgemeinen Ähnlichkeit mit den jonisierenden attischen Vasen der tyrrhenischen Gattung; die Streifenteilung ist erst recht kein Kennzeichen. Auch aus den Stoffen zieht man vorläufig besser keine raschen Schlüsse, vom Minotauros und den Lapithen bis zu der Zusammenstellung von Amphiaraos und Wagenrennen wie auf der Kypseloslade und dem korinthischen Krater. Der Schauplatz dieser Berührungen kann sehr wohl Etrurien gewesen sein. — Anzusetzen ist die Blüte der „pontischen“ Gattung in die erste Hälfte des 6. Jahrh.; der Verfall reicht gewiß in die zweite Hälfte hinab. Den meisten Anhalt gibt der Beginn der Faltenzeichnung auf den klazomenischen Vasen von Daphnä und die sehr wahrscheinliche Chronologie der attischen „tyrrhenischen“ Amphoren, allenfalls auch der Fund einer Amphora zusammen mit einer korinthischen Tierfriesschale (§§ 170, 248; Röm. Mitt. II 1887, 172).

§ 188 Literatur. Allgemeines; Abbildungen. Die Gattung ist nach einer ersten Zusammenstellung von *Pottier* grundlegend behandelt von *Dümmler* Röm. Mitt. II 1887, 171 ff. Tf. 8 f. (Abb. 1 besser Not. d. scavi 1887 Tf. 13), etwas modernisiert Kleine Schriften III 239 ff. Tf. 6 ff. (die Abbildungen weniger deutlich, die Beschreibungen noch vielfach ungenau, vgl. z. B. Nr. 11 mit *Weicker* Der Seelenvogel 121); hier ist der Jonismus gewürdigt, wogegen der verfehlte Gedanke an pontische Herkunft wenig besagt. Im allgemeinen richtig urteilt *Pottier* Cat. II 538 ff. (vgl. 490 f.), der freilich eine nur verwandte Amphora des Louvre unserer Gattung zurechnet (vgl. § 190), während er eine näherstehende halb aussondert (Vases du Louvre Tf. 53, E 704, stark ergänzt); vgl. seine Bemerkungen bei *de Lasteyrie* Album des musées de provence 70 ff. Tf. 13, 158, dazu *Maxim. Mayer* Anz. IV 1889, 186. *Endt* Beitr. z. jon. Vasenmalerei 39—61 gibt viel Stoff mit Abbildungen, darunter einzelnes ganz Fremdartige (Abb. 31 [vgl. München I Nr. 973] und besonders 34), ohne jede fördernde Bearbeitung; vgl. *Karo* Berl. phil. Woch. XX 1900, 370. Den italisch-jonischen Charakter der Gattung verficht *Furtwängler* Gemmen III 84 f., 88 ff., Gr. Vm. I 93 ff. Tf. 21 (Parisurteil, Abb. 155 f. farbig; Abb. 155 f.); er denkt an phokäische Meister. Vgl. *Walter Müller* Nacktheit u. Entblößung in d. altorient. u. ält. griech. Kunst, Diss. Leipzig 1906, 127 f.; *Nachod* Der Rennwagen b. d. Italikern, Diss. Leipzig 1909, 66 f.; *Rumpf* D. Wandmalereien in Veji, Diss. Leipzig 1917, 51. Demgegenüber behauptet *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot 40 ff. im Widerspruche mit den Tatsachen, man könne jonische Vorbilder und etruskische Nachahmungen scharf scheiden und will jenen ansehen, daß die jonischen Meister sie in Kleinasien, nicht aber in Italien bemalt haben — ihrer überflüssigen Vermutung nach im äolischen Kyme. Dabei hebt sie die Beziehungen

der Vasen zu den etruskischen Wandgemälden richtig hervor. Die Frage ist nur auf Grund genauester Kenntnis der Originale in weitem kunstgeschichtlichem Rahmen und ohne vorgefaßte Meinung zu entscheiden, wie das *Hackl* beabsichtigte, vgl. Vasensamml. zu München I 89 ff., wo die verschiedenen italisch-jonischen und etruskischen schwarzfigurigen Gattungen der Sammlung vereinigt sind, die ganze Masse jedoch nur nach Gefäßformen geordnet ist. Einen guten Überblick des Wichtigsten gibt *Buschor* Gr. Vm. 97 ff., vgl. ² 114 f. — Weitere Abbildungen. Vom Münchener Katalog gehören her: das farbige Titelblatt, Tf. 33, 836 f. (Abb. 155), 838 (§ 190), 920, 922 f., Tf. 34, 919 und allenfalls noch 839 (§ 190); Tf. 41, versehentlich unbeschriftet; man sieht leicht die wachsende Entartung des Stiles; Tf. 42, 971, allenfalls noch 959; Tf. 44, 1009 f., noch weiter entartet 1006. Dazu die Textbilder 97—99 (zu 100—106 Abb. 115 vgl. § 190); 130, 132 f. (zu 134 Abb. 164 vgl. § 190); 137—140, 146 (vgl. § 190), 148 Abb. 187; 150 f. (vgl. § 190), 152 Abb. 199; 154 Abb. 202, alles mehr oder minder entartet. — Mus. Disneianum Tf. 101—104; *Micali* Mon. ined. Tf. 36, 1; Mon. d. Inst. II Tf. 18 (*Duc de Luynes* Déscript. de quelques vases peints Tf. 6 f.); *Douglas* Journ. rom. stud. III 1913, 60 (*Gerhard* Auserles. Vasenbilder Tf. 127; an der Mündung eine Blattranke); *Schumacher* Jahrb. IV 1889, 224 f. Tf. 6, 3, 3a (225, 9 wird eine unveröffentlichte Amphora mit Tieren in den Schulterfeldern beschrieben, bei welcher die dreiteiligen Henkel auffallen; Tf. 5, 2 rechnet *Schumacher* mit Unrecht her, es gehört zu einer besonderen Gattung, § 190; dadurch erledigt sich auch seine Bemerkung Praenestin. Ziste 75 f. 1); *Masner* Vasen im österreich. Museum Tf. 3, 216; *Gardner* Vases in the Fitzwilliam Museum Tf. 6 (Abb. 157); *de Ridder* Vases de la Biblioth. nationale I 78, 84 f. (vgl. § 190), 96 Tf. 4, 178, 183 (Abb. 158 f.), dazu *Karo* Strena Helbigiana 152, 3; *Schmidt* Münchn. arch. Stud. 296 f., 311 (*Dümmler* Nr. 6, richtiger Bibl. nat. I Nr. 173); *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 2 Nr. 3 f. Ganz entartet etruskisch: Cat. Vases Brit. Mus. I 2 Tf. 26. Abb. 157 Abb. 158 f.

Einzelheiten. Technik. Vgl. die genannten Kataloge, besonders *Jacobsthal* a. O. 7, dazu *Reichhold* Gr. Vm. I 97. Roter Überzug: *Furtwängler* Berlin Nr. 1675. Weißlicher Überzug: *Masner* a. O. Helleres Rot und Violett: *Dümmler* Röm. Mitt. II 178; *Endt* 48. Ritzung des Gesichtsumrisses: *Jacobsthal* Tf. 2 Nr. 3 f.; München I 98, 100 ff. Durchsichtiges Gewand der Aphrodite: Gr. Vm. Tf. 21 (Abb. 156). — Formen. Verschiedene Amphorentypen: Abb. 155, 157; *Endt* 41—49. Kannen: Abb. 159; *Endt* 53, München I Tf. 33. Dinos *Walters* I Tf. 25, 2. Kleine Gefäße: Abb. 158; *Endt* 56 ff.; München I Tf. 41 f. a. O., Tf. 44, 1009 f. (1006), vgl. *Karo* Strena Helbigiana 150 f. 6; die dort genannte Münchner „Pyxis“ ist ein gewöhnlicher Krateriskos: München I Nr. 1003. — Verzierungsweise. Für das meiste genügt der Hinweis auf die Abbildungen. Amphora ohne Menschendarstellung: *Endt* 41; Jahrb. IV 225, 9. Menschen am Hals: *Endt* 46 f.; in mehreren Streifen: *de Lasteyrie* a. O.; München I Tf. 33, 838; Vorherrschaft der Menschen: *Jacobsthal* a. O.

Ornamentik. Flächenmuster. Große Stäbe: Röm. Mitt. II Tf. 8, 2. Ausgreifende Spiralranken: *Endt* 58 f. Abb. 32, 37. Ineinandergreifen von oben und unten: *Endt* 44; vgl. Bibl. nat. I Tf. 4, 178 (Abb. 159). Metopenmäander: Abb. 155; München I Tf. 33, 837, 923, vgl. *Wide* Ath. Mitt. XXII 1897, 238, 7; *de Lasteyrie* a. O. Einzelformen. Es wird nur auf einige Besonderheiten hingewiesen. Umschriebene Palmetten: Münchn. arch. Stud. 296 f. Geritzte Palmetten mit gezahntem Rande (vgl. den Sarkophag Bull. hell. XIX 1895 Tf. 1 f. [*Joubin* de sarc. Claz. Tf. 1 f.]), Besen, eingeschaltete Granatäpfel: München I Titel; dort und Tf. 33, 838, 920, 922 f., *Endt* 41 sehr verschiedene Palmettenformen mit oder ohne Lotos. Nebenblättchen am Lotos: Röm. Mitt. II Tf. 8, 2, vgl. Spätkorinthisches, *Fölzer* D. Hydria 57 Tf. 5, 61 f.; Vases du Louvre I Tf. 50, 642 (allgemein: 638). Granatfries *Dümmler* Nr. 18; München I Tf. 44, 1006. Verschiedene Formen und Anordnungen von Efeublättern: *Endt* 44, 48; Bibl. nat. I Tf. 4, 178, 183 (Abb. 158 f.). — Seltenere Linearornamente; Schlingen: *Endt* 49; Stäbe: Röm. Mitt. II Tf. 8, 2; *de Lasteyrie* a. O.; Schuppen: Münchn. arch. Stud. 296 f.; schräge Striche: Vases du Louvre I Tf. 53, 704. Altertümliches Metopenornament: *Dümmler* Nr. 7. — Für manches versagen die Abbildungen, z. B. für die Augen auf den Rotellen der Kannen (*Dümmler* passim); an der Mündung: Jahrb. IV Tf. 6, 3. — Füllornamente: *Endt* 41 f. (München I 100 f.); Jahrb. IV Tf. 6, 3a. Vgl. *Gerhard* Auserles. Vasenbilder Tf. 127 (M). Landschaftliche Elemente: *Heinemann* a. O., vgl. München I passim; Bibl. nat. I 96; Journ. rom. stud. III 60. — Tiere und Fabelwesen. Es wird vorwiegend Seltneres belegt. Widder: *Dümmler* Nr. 19. Fliegender Vogel im Tierfries: Louvre I Tf. 53, 704 (Adler), im Bild: Bibl. nat. I 78 (Schwalbe). Wachteln gut abgebildet Fitzwilliam Museum Tf. 6 (Abb. 157); mit Würmern: *Gerhard* Tf. 127; vgl. *Heinemann* 46, 2. Delphine (von *Endt* als Fische bezeichnet): *Endt* 58; München I 134. Sphinx mit Palmettenranken: Röm. Mitt. II Tf. 8, 1. Sirene mit Blüten: Gr. Vm. I Tf. 21, dort auch Greif mit Hahnenlappen. Sirene von vorn, mit und ohne Arme: München I Tf. 44, 1009 f., vgl. *Endt* 49; *Weicker* Der Seelenvogel 31, 128 erkennt hier irrig ein Gorgonenhaupt (vgl. im allgemeinen 116 f.). Ungeflügelter Greif: Bibl. nat. I 96 (*Heinemann* 43); irrig *Dümmler* Nr. 10. Greifenvogel: *Karo* Strena Helbig. 152, 3, vgl. 150 f.; München I 154. Stier mit Menschenkopf: Röm. Mitt. II Tf. 8, 1, vgl. *Savignoni* Mon. d. Lincei VII 283, 6; *Matz* Naturpersonifik. in d. griech. Kunst, Göttingen 1913, 91; § 179. Flügelpferd: Mon. d. Inst. II Tf. 18, vgl. Bibl. nat. I 85. Seepferd (vgl. § 190): München I 101, 138, 146, dort auch Triton, vgl. Bibl. nat. I 84 (Abb. 159); Röm. Mitt. II Tf. 8, 2. Bartloser Kentaur: *Dümmler* Nr. 11a (*Endt* 47); heraldisch mit bunten Rehen: München I Titel. Rennende Tiere: Bibl. nat. I 96 (*Heinemann* 43); Ducken: ebda 85 (Abb. 159), mit Überschneidungen; Kampf: München I 101, ebda roter Bauchstreif und gescheckte Pferd, vgl. zu alledem § 190. Gefleckte Panther und Löwen: Gr. Vm. Tf. 21; Bibl. nat. I 85 (§ 190). Doppelpanther mit besonderer Ritzung: Röm. Mitt. II Tf. 9. Löwe, Panther, Sphinx mit Hundegenital: Röm. Mitt. II Tf. 9. — Darstellungen. Für das Gewöhnliche genügt der Hinweis auf die Abb. Völlige Mengung von Menschen und Tieren: Bibl. nat. I 85 (§ 190); 96: Hasenjagd. Sinnlose Füllung durch Hunde § 189



und Hasen: Röm. Mitt. II Tf. 9 links. Einzelkopf neben Tieren: *Endt* 53. *Weicker* D. Seelenvogel 121 will in dem offenbar sinnlosen Durcheinander von Menschen, Fabelwesen und Schwan auf *Dümmler* Nr. 11 (*Micali* Mon. ined. Tf. 36, 1) den Weg der Seligen ins Elysium erkennen. Herakles im Tierfries: ebda Nr. 12 f. Tritone, asiatische Reiter: ebda Tf. 8 f., vgl. *Zahn* Darstellung der Barbaren, Diss. Heidelberg 1896, 48; 80, 3: der nach hinten schießende Reiter mit Hund schon in der phönikischen Toreutik, *Perrot* III 769. Bartlosigkeit oder klazomenische Bartform neben anderen: Röm. Mitt. II Tf. 8, 1. Tänzer mit Füllungen: ebda 171; *Masner* Österr. Museum Tf. 3, 216 (Schlange, schwerlich in animistischer Beziehung zum Phallos). Weiße Nebris: *Endt* 44. Rüstungsszene: Bibl. nat. I 79. Löwenbezwinger: München I 130. „Lapithen“, „Alkyoneus“: Fitzwilliam Mus. Tf. 6 (Abb. 157). Juno Sospita: *Furtwängler* Gr. Vm. I 94, 1, nicht widerlegt von *Heinemann* 40 f., weiter begründet von *Douglas* Journ. rom. stud. III 1913, 60 ff. Hydra: München I 97. Tityos: Mon. d. Inst. II Tf. 18; Münchn. arch. Stud. 296. Labyrinth: Bibl. nat. I 78. Baldachin: München I 139. Überschneidungen: Röm. Mitt. II Tf. 8 f.; *Endt* 47. Flügeldämonen führen zwei verhüllte Leute, die sich teilweise decken, vor Apollon und Artemis: Mon. d. Inst. II Tf. 18. Offener Augenwinkel: Aphrodite Gr. Vm. Tf. 21 (Abb. 156), dort auch verschiedene Kopftypen. Männerfarbe: Rot, München 133; falls keine Ergänzung vorliegt, wäre ein Reiter weiß, *de Lasteyrie* a. O. Frauenfarbe: *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 67. Bogenfalten: Abb. 159; Münchn. arch. Stud. 296, München I passim (mit perspektivischen Säumen und weißen Tupfen 139). Geritzte Kreuzchen: Göttinger Vasen Tf. 2, 3. Böotischer Schild: Abb. 157; vgl. *Lippold* Münchn. arch. Stud. 423, 4. Problematisch ist die Beziehung des Parisurteils zu einem chalkidischen, vgl. *Heinemann* 45; der Greis ist allenfalls Priamos, gewiß nicht Zeus (*Furtwängler* Gr. Vm. I 95).

§ 190 Verwandte Gefäße von entschiedener Eigenart sind im vorstehenden teilweise schon herangezogen, sollen jedoch hier noch gesondert zusammengestellt werden. Die Amphora mit dem Auszuge des Amphiaraos, München I 100—103 Abb. 107, Tf. 33, 838 weicht in so vielem von der gewöhnlichen „pontischen“ Art ab, daß sie schon *Dümmler* Röm. Mitt. II 177, 1 beiseite stellte. Die Form von Mündung und Fuß ist ungewöhnlich, die Kentauren haben einen vollständigen Menschenkörper, die Sirenen zeigen Rot statt Weiß, die Tiere haben zum Teil einen roten Bauch, kämpfen und zeigen auch sonst Besonderheiten in Typik und Zeichnung, die Menschendarstellung ist ausführlich und entwickelt: die Abschiedsszene von der gleichen Typik wie im korinthischen und attischen Stil (vgl. *Hauser* Gr. Vm. III 11), das Wagenrennen mit Überschneidung zweier Gespanne, einem natürlich gescheckten Pferd, einem Pferdekopfe von vorn, mehreren hängenden Mähnen. Ebenso ungewöhnlich ist die reichliche Raumfüllung durch Punktrosetten und vor allem jenes halb stilisierte Dickicht im Kentaurenkampfe des Herakles. Wie der etruskische Wagen mit dem Dreigespann, so weist eine gewisse Unsicherheit der Zeichnung, die im Gegensatz zu der entwickelten Bildtypik und der Faltenzeichnung steht, auf italische Nachahmung überlegener Vorbilder hin. Solchen viel näher steht eine prächtige Kanne in Erlangen, Anz. XIX 1904, 61, 1, die in zierlicher, eleganter und doch freier Zeichnung zwei Frauen zwischen Zweigespannen zeigt; die eine legt den Arm um den Nacken der anderen, ein Motiv, das sich auch auf einem stilstrengeren, vermutlich auch älteren Gefäße des jonisch-attischen Meisters Amasis findet. Unter den Pferden sitzen Vögel, deren Köpfe in Vorderansicht erscheinen. Nur der Typus des einen Wagens, der bis in die sehr seltene Einzelheit des Sporns am Trittbrette mit dem des Amphiaraos übereinstimmt, erschwert die Annahme, daß die Kanne rein jonisch sei (*Nachod* 67); in ihrer Eigenart steht sie den gewöhnlichen „pontischen“ Vasen viel ferner als die Amphiaraosamphora. An diese beiden Gefäße schließt sich manches an, was bei naher Beziehung zum engeren „pontischen“ Kreise doch wieder Ab-
Abb. 159 weichungen zeigt. Hierher gehört besonders die Kanne Bibl. nat. I 84 f., Tf. 4, 178 (Abb. 159). In Gesamterscheinung, Ornamentik und vielen Einzelheiten, vom Pferdetypus bis zu dem kleinen Untergesichte der Panther, durchaus „pontisch“, steht sie doch allein durch die wunderlichen Überschneidungen in dem Gedränge von Tieren und Menschen, die Fleckung eines Löwen (selbst auf der Mähne) und die typisch etruskischen geritzten Winkel des Flügelrosses; die Frauen mit dem hochgerafften Gewand erinnern stark an die Erlanger Kanne, der rote Bauchstreif einiger Tiere und der Mangel an Sicherheit der Zeichnung an die Amphiaraosamphora: im ganzen ein für die Spätzeit höchst bezeichnender Befund. Von den kleineren Gefäßen seien nur wenige kurz verglichen: München I 138 und 146 Abb. 183 wegen des Seepferdes und des Tritons, 150, von vorgeschrittener Barbarisierung, wegen der stark vegetabilischen Füllung und des Kentaurentypus. — Eine andere Gruppe von ziemlich barbarisierten Gefäßen schließt sich an die Troilosamphora an, die man kaum so entschieden wie *Pottier* zum engeren „pontischen“ Kreise rechnen kann: *Gerhard* Auserles. Vasenbilder Tf. 185 (vgl. *Endt* 65, *Weicker* D. Seelenvogel 117). Das Durcheinander von menschenfüßigen Silenen und Nymphen, der bei aller dekorativen Anordnung lebendige Gänsefries, die ausführliche Angabe von Altar und Brunnen und manche Einzelheiten stellen das Gefäß abseits. Es wird bei allem Jonismus italisch sein wie die viel geringeren Gefäße, die sich ihm nach Ornamenten, Darstellungen und Einzelzügen, besonders der weißen Tupfung von Gewandsäumen und Parhyphe, anschließen (München I 103 ff., 134, Abb. 108—115, 164, Tf. 34, 839). — Endlich sind hier die technisch und stilistisch höchst eigenartigen Bonner Scherben zu nennen, *Heinemann* Landschaftl. Elemente 44 f.: auf hell lederbraunem Tone stehen etwas schmieriger Firnis von verschiedener Dichte, Rot und Weiß in hellbunter Wirkung nebeneinander. Rot ist oft auf Weiß gesetzt und ein Bein des Stieres ist rot wie öfters im „pontischen“ Stile. Daß die Deckfarben in breiten Flächen auf Tongrund stehen, spricht für den reinen Jonismus der Scherben. Der Kopf des Stieres in Vorderansicht erinnert an das eine Pferd der Amphiaraosamphora, die assyrische Stilisierung des Bäumchens an ein solches auf dem Teller mit der Hasenjagd und dem prächtigen großen Baume, der oben zum engeren „pon-

tischen" Kreise gerechnet ist (*Heinemann* 43). — Ferner verwandt ist noch manches; hier kann nur auf wenige Beispiele hingewiesen werden. *Zahn* Darstellung der Barbaren 59 f. vergleicht einige Amphoren mit großen Bildfeldern wie die „pontischen" Göttinger Vasen Tf. 2 Nr. 3 f. Die nächst verglichenen, Mus. Gregoriano ² II Tf. 29, 3, 5 (vgl. *Weicker* D. Seelenvogel 116, 1) sind elend abgebildet, die ferner herangezogene, jahrb. IV Tf. 5, 2, 2a, die *Schumacher* 222ff. zur „pontischen" Gattung rechnet, gehört zu einer Gruppe mit Vases du Louvre II Tf. 53, E 728 f., 731. Die überschlanken Gestalten mit ihrer etwas kalligraphisch leblosen Zierlichkeit ließen sich allenfalls von denen der einen „pontischen" Amphora in Göttingen ableiten; der Faltenstil verrät, daß sie wesentlich jünger sind, und die geritzten Winkel auf einigen Flügeln sind typisch etruskisch. Vgl. auch *Hofmann* Fleckeisens jahrb., 26. Suppl. 193, 1, dazu § 192, 1. Endlich gehört vielleicht die Scherbe bei *v. Bissing* Ath. Mitt. XXXVII 1912, 71, 2, 72 hierher; sie ist nach seiner Angabe in Griechenland erworben (in der Abb. ist der Umriß von Nase und Schädel fälschlich geknickt).

Sonstige ostgriechische und jonisch-italische Vasen[1])

Die Funde im griechischen Osten und in den Kolonien vom Pontos bis zum Delta lehren § 191
immer mehr disiecta membra der jonischen schwarzfigurigen Keramik kennen. Mit der Zeit werden gewiß weitere Gattungen wie die auch erst seit kurzem deutlich gewordene klazomenische festgestellt werden; vorläufig sind die meisten Fundstücke noch vereinzelt und manche skythischen gar nicht oder schwer zugänglich veröffentlicht. Das Jonische und Jonisierende aus Italien kann auch erst auf Grund einer umfassenden Bearbeitung in dem bei der „pontischen" Gattung angedeuteten Zusammenhange sicher beurteilt werden; wir müssen uns durchaus auf eine Zusammenstellung des wenigen bisher leidlich Veröffentlichten beschränken. Eine weitere Schwierigkeit liegt in dem allmählichen Auslaufen der jonischen Keramik in die attische, das vielfach ganz materiell als Zuwanderung jonischer Töpfer nach Athen aufzufassen ist (vgl. die attische Fortsetzung des klazomenischen Kreises, §§ 265 ff.); dazu kommt die Rückwirkung des Attischen auf das Jonische und die allgemeine Durchdringung helladischer und östlicher Elemente, die sich durchaus nicht auf eine vermittelnde Kykladenkeramik beschränkt. Dieser Fülle eines vielgestaltigen und raschen Lebens gegenüber ist es unmöglich, jedes vereinzelte Gefäß genau zu bestimmen; oft wird der Tatbestand die Wahl zwischen verschiedenen Erklärungen lassen. Man erwarte daher nicht, im Folgenden jede veröffentlichte Vase zu finden, die vielleicht jonisch sein könnte.

Östliche und unterägyptische Funde. Von der kleinasiatischen Küste selbst stammt höchst wahrscheinlich die § 177 besprochene Scherbe Ath. Mitt. XXIII 1898, 66. In Kypros ist ein Teller mit einer schlanken Sphinx und einem Füllvogel gefunden (*Munro* Journ. hell. stud. XI 1890, 41 f.). Die geringe Technik, an welcher die hellrote Mattfarbe des Randes auffällt, hat an einheimische Arbeit denken lassen, aber der Stil ist jedenfalls rein jonisch und zeigt mancherlei Beziehungen, von jenem schwarzfigurigen Tierfriesstil an über einzelnes Klazomenische, Unterägyptische, „Pontische" bis zu den oben genannten etruskischen Übertreibungen jonischer eleganter Schlankheit (§ 145 Ende; *Walters* I Tf. 25, 1 [Abb. 142], 2 [„pontisch"; Flügelfarben]; *Edgar* u. a. O. Tf. 7, 26338; Vases du Louvre II Tf. 53, 728 f., 731, vgl. § 190 Ende; 725 [Flügelfarben; s. u.]). — Ferner sind hier die mit schlechtem Firnis und Deckfarben bemalten Nachkommen des äolischen Bucchero zu nennen. Eine Gruppe von Tellern und Omphalosschalen aus Thymbra in der Troas zeigt auf grauschwarzem oder rotem Grunde weiße Vögel, Sirenen oder Ornamente. Eine Omphalosschale aus kleinasiatischem sandigem Glimmerton in meinem Besitz ist auf schmierigem braunschwarzem Firnis mit spätarchaischen weißen Sphingen, gezäumten Flügelrossen, S-Voluten und einem Efeublatt ohne Ritzung bemalt. Zur Frage des Verhältnisses zum Attischen § 352. Vgl. *Weicker* D. Seelenvogel 113 (Nachleben am Pontos [Druckfehler: Bosporus] bis in hellenistische Zeit). — Einzelne Ornamente und Tiere in Weiß auf Firnis finden sich auch in einer Gattung einfach verzierter Kratere mit Stangenhenkeln, deren Bemalung auf einem hellen Überzuge sitzt; sie wird durch reichliche Funde in Rhodos und Beresan am Pontos bei gänzlichem Fehlen in Hellas als ostgriechisch erwiesen, scheint jedoch in Italien nachgeahmt worden zu sein; ihre Anfänge reichen mindestens hoch ins 6. Jahrh. hinauf. Vgl. *Kinch* Fouilles de Vroulia 127 Tf. 26, 10; *Pottier* Vases du Louvre II Tf. 52, 690; Cat. 532 f. (dessen Bemerkungen nicht ausschließen, daß die stark abweichenden Kratere Röm. Mitt. XII 1897, 229 ff. von *Max. Mayer* mit Recht als unteritalisch und erheblich jünger angesehen werden); Mon. d. Lincei XXII Tf. 67, 6 (751). — In Unterägypten sind besonders merkwürdige Funde gemacht. *Edgar* Cat. gén. du Caire, Greek Vases Nr. 32377 Tf. 5 f. ist in jeder Hinsicht ungewöhnlich: gefunden bei der Unas-Pyramide bei Memphis, von situlenartiger plumper Form, kleingestaltige Bildstreifen getrennt durch verhältnismäßig breite Ornamentbänder, an den Gestalten reichliche Ritzung auch des Umrisses, aber keinerlei Deckfarbe. Heller Ton mit brauner Oberfläche, schwarzbrauner Firnis. Die Bildtypik ist einfach: Tierfriese, Kentauren, Jagd zu Pferde in einfacher Reihung, dionysische „Wänste". Der

[1]) Mit Ausnahme der im folgenden Abschnitt besprochenen bildlosen Ware.

Stil ist rein jonisch: Lotosfriese (einer mit Granaten) von rhodisch-milesischem Typus; Löwen, die besonders an den zweiten naukratitischen Stil erinnern (bei einem männlichen eine vollständige Rückenmähne, vielleicht zum Unterschiede von den Löwinnen, die ebenso wie ein Junges die Halsmähne haben); assyrisch-jonische Pferde mit Satteldecken; bei den Reitern fliehende Stirn, ovales Auge, ein Gewand mit Kreuzchen gemustert, ein Bogenschütze in persischer Tracht. Die Tänzer sind leider undeutlich abgebildet; sie sind wichtig als „Wänste" auf einem rein jonischen Gefäße, das auch durch den Ausschnitt der Eberborste keineswegs in den „peloponnesischen Kreis" verwiesen werden kann (Anz. XVI 1901, 58). — *Edgar* Tf. 7, 26338, aus Naukratis: rotbrauner Ton; überschlanker, doch ausdrucksvoller Löwe; zweispitziger Lotos; Rot. — *Edgar* Nr. 26145; *Petrie* Naukratis II Tf. 20: Tellerrund mit Rest einer Gelageszene, eine Hündin richtet sich am Tisch auf; im Segment Tiere, darunter anscheinend ein weiblicher Schakal; ziemlich roh. Gelblich weißer Überzug, schwarzbrauner Firnis, darauf Rot und Weiß. Schwerlich zweiter naukratitischer Stil. — *Lorimer* Journ. hell. stud. XXV 1905, 121 Tf. 5, 3, aus Naukratis: lederbrauner Ton, Firnis z. T. grünlich; Rot. Etwas barbarische Zeichnung; der Eindruck, als ob das hundeartige Tier in der Wendung erfaßt sei, dürfte täuschen. — Zu der Scherbe aus Naukratis, Brit. Mus. Cat. Vases II 85 vgl. § 177. — *Petrie* Tanis II Tf. 31, 9f., 21, aus Daphnä; weiteres nicht Klazomenisches auf der Tafel kann man nach den Abb. nicht für jonisch erklären, einzelne Scherben sind attisch. Zu 21 vgl. Vases du Louvre II Tf. 52, 677, das *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1261 für eretrisch hält. — Aus dem Delta soll auch eine
Abb. 167 prächtige „Bauchamphora" in Bonn stammen, Nr. 1524: Ton schmutzig hell lederbraun, Firnis schmierig; zwei Pferdeprotomen um ein Ornament, Sternmäander zwischen zwei Metopenstreifen, lebendiger Fries ithyphallischer Silene mit Pferdehufen; große Strahlen. — Endlich ist die Schale in Cairo, *Edgar* Tf. 8, 26177 zu nennen: hellgelber Ton, schwarzer Firnis, Rot; im Rundbild ein Mann mit einem Pferd, außen Blüten- und Knospenfries, der wohl nur zufällig an eine ähnliche Schale vom Pontos erinnert (Anz. XXVI 1911, 231, vgl. § 145 Ende); *Watzinger* Anz. XVII 1902, 156, 6 fragt, ob hier „lokale Imitation" vorliege. — Von den skythischen Funden ist auch hier die Tierfriesgattung § 145 zu erwähnen; ferner Anz. XXVI 1911, 205f., das etwas an Klazomenisches erinnert, und manches andere, besonders aus Beresan (z. B. Izvestija arch. kommiss. 1910, 81ff. Tf. 3 mit „Acheloos", vgl. *Matz* Naturpersonifik. in d. griech. Kunst 91, 1). — Schließlich ist die schon § 154 erwähnte merkwürdige kyprische Amphora bei *Heinemann* Landsch. Elem. 71 zu nennen: ein richtiges primitives Landschaftsbild mit kleinen Gestalten unter großen Bäumen. Hier liegt offenbar, wie aus ähnlichen Erscheinungen in der etruskischen Wandmalerei zu schließen ist, Einfluß der jonischen großen Malerei vor, wahrscheinlich durch Vermittlung der Keramik; in diesem Falle könnten sogar attische Vasen vorbildlich gewesen sein. Vgl. die etruskische Amphora, *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 3, 7, wo ebenso wie auf einem kyprischen Bronzespiegel nur Bäume dargestellt sind (*Murray, Smith, Walters* Excav. in Cyprus 103), und das Rundbild des „pontischen" Tellers, *Heinemann* 43, Bibl. nat. I 96.

§ 192 Italische Funde. Was den klazomenischen und „pontischen" Vasen mehr oder minder nahesteht, ist §§ 175ff., 190 besprochen. Ferner läßt sich eine Gruppe von Bauchamphoren zusammenstellen, die freilich stilistisch keineswegs einheitlich ist, aber doch Beziehungen einzelner Stücke zueinander zeigt. Im ganzen kann man sie jonisch-italisch nennen, womit jedoch östliche Herkunft einzelner Amphoren nicht unbedingt ausgeschlossen werden soll. *Endt* Beiträge z. jon. Vasenmalerei 63f., vgl. § 177; München I 92 Tf. 32 Nr. 832. Beide Gefäße sind nah verwandt, das zweite zweifellos italisch; es gehört zu einer großen Gattung, die durch die wunderliche Darstellung laufender Gestalten mit riesigen Efeublättern in den Händen auffällt. Daß diese etruskisch ist, hätte nie bezweifelt werden sollen, wie noch *Böhlau* tat, Ath. Mitt. XXV 1900, 98, 1, während *Karo* Berl. phil. Woch. XX 1900, 370 gleichzeitig das Richtige bemerkt und die Abb. im Münchner Katalog wohl jeden überzeugen[1]) (129, 142, 149): wer den Mangel an Leben und Verständnis nicht fühlt, mag sich an die helladische Zeichnung der Augen, die tolle Anatomie, die teilweise unmöglichen Gewänder halten. Der dürre Knospenfries über den Bildern ist von attischen Vorbildern entlehnt; er findet sich ähnlich bei einer Amphora des Grafen Lanckoronski in Wien und der auch in der Flügelbildung ähnlichen in Cambridge, *Gardner* Cat. vases Fitzwilliam Museum Tf. 20 mit Chimära von anscheinend etruskischem Typus (*Studniczka* bei *Nachod* Der Rennwagen b. d. Italikern 66). Etwas saftiger scheinen die Knospen auf der Amphora München I 93 und auf der von *Böhlau* Sammlung Vogell 9 Abb. 4 Tf. 2, 4 als italisch-jonisch bezeichneten Amphora mit prächtigen Tierkämpfen zu sein (vgl. auch den Teller 9 Nr. 51 Tf. 1, 17). — Der Knospenfries fehlt auf den folgenden Amphoren: *Longpérier* Mus. Napoléon Tf. 59, 2; *Weicker* D. Seelenvogel 119 Abb. 44, der *Furtwänglers* Meinung, daß das Gefäß etruskisch sei, zu bestimmt abweist; es gleicht in den Äußerlichkeiten genau der Amphora München I 94 Tf. 32, 833, deren leblos steife Rüstungsszenen gar nicht echt jonisch, sondern wie mühsame Nachahmungen etwa des Stiles der Phineusschale aussehen (§§ 204ff.). Zu dem gepanzerten Löwenmenschen mit Pferdeschwanz vgl. *Deubner* Ath. Mitt. XXVII 1902, 255f. (Phobos); eine andere Mischung der drei Wesen auf der Scherbe bei *Masner* Arch. ep. Mitt. XV 1892, 128, die

[1]) Das gleiche gilt für eine große, unter attischem Einfluß endende Gattung, die den Hauptbestand des Etruskischen in München ausmacht (Tf. 34–40 nebst Textbildern, weiteres unter den kleinen Gefäßen). *Dümmler* Röm. Mitt. III 1888, 173 hatte sie noch für großgriechisch gehalten. Vgl. *Gsell* Fouilles de Vulci 511ff.; *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 64f. (aufgemalte etruskische Inschrift); *Furtwängler* Gr. Vm. I 256, 2. Wertvolle Einzelbeobachtungen bei *Hofmann* Darstellung d. Haares in d. archai. Kunst, *Fleckeisens* Jahrb., 26. Suppl. 192ff., der nur nicht mit der nötigen Entschiedenheit den zwingenden Schluß auf etruskische Herkunft zieht. Auch zwei weitere Zuweisungen von *Dümmler* sind abzulehnen. Berl. phil. Woch. XIII 1893, 1457 stellt er die etruskische Hydria Brit. Cat. vases II Tf. I B 60 mit den § 159 besprochenen etruskischen Amphoren zusammen und hält beide für jonisch; dagegen *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 65, 2, vgl. *Heinemann* a. O. 79, 4. Ebda 36 gegen seine Annahme, das Gefäß Jahrb. VII 1892 Tf. 2 sei jonisch: die Inschrift zeigt korinthische Buchstaben.

wohl rein jonisch ist (Rot z. T. auf Tongrund); sicher etruskisch ist dagegen die Amphora Anz. XXXII 1917, 103 f. 32 (*Pagenstecher*). Weiter ab führt die rohe, aber merkwürdige Sirenenamphora *Weicker* 120 und die offenbar unter helladischem Einflusse stehende München I 95 f. Tf. 33, 834 (korinthisierende Beischrift, Freiheiten in der Faltenzeichnung wie im späten schwarzfigurigen attischen Stil). Auch die Amphora im Polytechnikum in Zürich sehe ich keinen Grund für inseljonisch zu halten (*Zahn* bei *Malten* Jahrb. XXVII 1912, 254, wo das Gefäß weit überschätzt wird; jonisches und helladisches Männerauge nebeneinander; Deianeiraraub wie auf München 834). — Ganz eigenartig sind endlich die Augenamphoren *Böhlau* Ath. Mitt. XXV 96 ff. (München I Tf. 32, 835), die offenbar von der Gattung der jonischen Augenschalen abhängen (§§ 204 ff.). Sie sind in ihrer Buntheit und dekorativen Haltung durchaus jonisch — ob italisch-jonisch, läßt sich trotz der schlechten Technik nicht sicher sagen; vielleicht trägt eine in Klazomenae gefundene Scherbe mit großem Auge zur Entscheidung dieser Frage bei (*Picard* und *Plassart* Bull. hell. XXXVII 1913, 395 Nr. 1).

Weitere Gefäße jonischen Stiles aus Italien stellt man vorläufig besser nicht zu Gruppen zusammen. Wenig glücklich sind die Versuche von *Weicker* 116 f., dessen Gruppe *a* Gefäße von entschieden helladischem Charakter mit unserer Phobosamphora verbindet (§ 123). Höchst leichtfertig ist seine Verweisung von Gruppe *c* nach Jonien wegen eines Halsornamentes, dessen Vorkommen im helladischen geometrischen Stil er selbst betont; weil eine solche Scherbe in Daphnä gefunden ist, sollen nun die Sirenenamphoren mit diesem Ornament ostgriechisch sein; dabei trägt der Dionysos auf der Françoisvase eine solche Amphora. Nur Louvre E 726 läßt sich nach dem Gegenstück mit Sphingen, Vases du Louvre II Tf. 53, 725 beurteilen; es könnte jonisch sein, doch hält *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1261 es für eretrisch und ist auch attischer Ursprung möglich (§ 256). Berlin 1703 ist nach *Furtwängler* altattisch (vgl. Elite cér. I Tf. 66), ebenso nach *Zahn* a. O. Louvre II Tf. 52, 694 („tyrrhenisch") in *Weickers* Zusammenstellung einzelner jonischer Gefäße, 117 f., die auch manches dem klazomenischen und pontischen Kreis Angehörige sowie Inseljonisches enhält; die Dresdner und Pariser Hydrien mit dem Hahnenwappen (Louvre E 695) sind spät korinthisch, vgl. *Fölzer* Die Hydria 56 f., und die Amphora Bull. hell. XVII 1893, 432 ist spät lakonisch. Offenbar italisch ist die Amphora bei *Masner* Vasen im Österreich. Museum 38 Abb. 20 f., die *Weicker* 123 trotz der ungeheuerlichen Zeichnung des Diskuswerfers, eines deutlichen Zerrbildes des attischen strengen rotfigurigen Stiles, für ostgriechisch hält; die Sirene hält ein Efeublatt, vgl. die oben genannte etruskische Gattung; zu *Weickers* „Phalloshals" vgl. *Wolters* Bonner Jahrb. CXVIII 267. — Echt jonisch ist offenbar der Askos aus Unteritalien Rev. arch. VIII 1918, 19 *(Massoul)*, dessen lebhaft roter Ton gegen Beziehung zum klazomenischen Kreise spricht; der schwarze Glanzfirnis spielt wie oft im Jonischen ins Grünliche (und Rötliche). Endlich sind die jonischen Gefäße in Bonn Nr. 501, 502, 508 zu nennen (Stamnos, Dinos, Bauchamphora; zu ersterem vgl. *Heinemann* Landschaftl. Elemente 62, 2, deren panjonische Ausführungen durch das frühe Vorkommen von rotem Firnis, mit welchem hier der Tongrund gedeckt ist, im Inneren der attischen Françoisvase hinfällig werden). — Zum Einströmen des Jonismus in Hellas vgl. *Zahn* a. O. 1259 und §§ 235, 256 (Louvre II Tf. 54 E 733; 68 F 68 jonisch? Zu der Amphora 733 vgl. *Pottier* Florilegium Vogüé 510; sie ist doch eher attisch; so wohl auch die Scherbe 507, vgl. *Langlotz* Zur Zeitbestimmung der strengrotfig. Vasenmalerei 14 f.). — Die Gefäße Anz. XXVII 1912, 359, 49; 360, 51; 370, 61 (*Pharmakowski*) sehen in den Abbildungen entschieden attisch aus (jonische Nachahmungen ??).

Bildlose jonische Vasen

Im Anschluß an die ostgriechischen orientalisierenden Stile ist bereits die einfache Ware § 193
erwähnt worden, die im 7. und 6. Jahrh. neben der reich verzierten herläuft. Neben ganz Schlichtem, das sich dauernd hielt, entwickelte sich eine im 6. Jahrh. sehr verbreitete Gattung feinen Geschirrs, besonders Trinkschalen, Kraterisken mit weitem Halse, zierliche Am- Abb. 160
phorisken. Auch das Schlichte entzog sich nicht ganz dem Einfluß der neuen Technik. Zwar findet sich bis tief in die zweite Hälfte des 6. Jahrh. hinein manches, das nach Ton und Firnis fast mykenisch aussieht, aber daneben versuchte man doch, die modernen Farben nachzuahmen: der Ton sollte rötlich, der Firnis schwarz sein. Es kommt vor, und zwar selbst bei einzelnen feineren Schalen, daß ein Gefäß innen guten rotbraunen, außen schlechten Firnis zeigt, der schwarz sein soll. Schon früh, vielleicht noch im 7. Jahrh., wurden ganze Amphoren und Hydrien mit Firnis überzogen, dessen Schwarz freilich meist etwas dünnflüssig, aber bisweilen doch schon von metallischem grünlichem Glanz ist. Die satte Tiefe des guten, oft bläulich schimmernden attischen Firnisses wurde dabei freilich nicht erreicht und auch die feinsten kleineren Gefäße bleiben dahinter zurück, so metallisch ihr Firnis wirken kann; wenn er in das alte Braun spielt, ist er oft dichter und satter. Auch die Farbe des häufig, besonders bei den gröberen Gefäßen stark glimmerhaltigen Tones hat gewöhnlich mehr weißliches Gelb, Grau und Braun als in den helladischen schwarzfigurigen Stilen; deren warm rötliche Färbung versuchte man gelegentlich durch einen roten Überzug nachzuahmen. So drang die neue helladische Technik bis in die letzten Winkel der

jonischen Keramik ein. Falls in Milet wirklich ein Zusammenhang zwischen jener einfach gestreiften Ware und dem Spätmykenischen besteht, könnte man sagen, daß dessen Ausläufer erst vom schwarzfigurigen Stile ganz aufgesogen worden seien. Sonst würde nur der allgemeinere Zusammenhang bestehen, daß die Verzierung mit einfachen Streifengruppen ein vom protogeometrischen Stil übernommenes mykenisches Erbe ist.

Mit Hilfe der § 132 zusammengestellten Literatur, besonders *Böhlau* Nekropolen 133 ff., 142 ff. und Vasensamml. zu München I 46 ff., ist leicht ein Überblick zu gewinnen, der wortreiche Angaben über Formen und Verzierungen unnötig macht. Wir beschränken uns daher auf Hervorhebung der Grundzüge und bemerkenswerter Einzelheiten. — Scharfe Grenzen lassen sich auch hier nicht überall ziehen. Das Hauptkennzeichen der groben wie der feinen Ware — zwischen welchen es wieder Übergänge gibt — ist zwar die Streifung, aber man kann die wenigen gleichartigen Gefäße mit einfacher Ornamentik so wenig ausscheiden wie die ganz gefirnißten. An gröberen Gefäßen kommen nur jene alten Schlingen, Bogen, Zickzack- oder Wellenlinien und Punktrosetten neben den Streifen vor; die feineren zeigen bisweilen einfache Pflanzenornamente, wie Zweige von Spitzblättern oder Blattrosetten. Sie werden damit noch nicht zu besonderen Gattungen, doch kommen andrerseits die gleichen Formen in bekannten Stilen vor, besonders die Kraterisken im „pontischen"; so wird man auch eine kleine Gattung rein oramental reich verzierter Schalen und Kraterisken abtrennen müssen, falls sie nicht doch attisch ist (*Böhlau* Nekropolen 133 f., 146, vgl. *Karo* Strena Helbigiana 150 f. 6)[1]. Ganz gefirnißt sind verhältnismäßig wenige Gefäße, darunter ein paar große Amphoren und eine Hydria aus Thera, die man nach Form und Technik für jonisch halten darf; sie stehen eine Stufe über den § 132 erwähnten, sicher jonischen eiförmigen Amphoren und den verwandten dünn gefirnisten Amphoren und Hydrien von fraglicher Herkunft (§ 123). Diese zum Teil sehr metallmäßig profilierten Gefäße leiten zu der feinen Ware über, die weitgehenden Einfluß der Toreutik zeigt; Metallvorbilder für die Schalen sind z. B. in etruskischen Grabgemälden dargestellt. Den Amphoren sind die Amphorisken teils nachgebildet — so die gröberen, bei welchen auch weiße und rote Streifen auf Firnis vorkommen wie bei einer Abart der Schalen — teils wenigstens verwandt; diese zeigen die zierliche korinthische, ursprünglich wahrscheinlich syrische Form; ungefirnißt ist nur der kleine Hals und, wie bei einzelnen jener dünn gefirnißten Amphoren von sehr ähnlicher Form, ein schmaler Schulterstreifen, in welchem feine Linien von verdünntem Firnis zu laufen pflegen: ein bei sorgfältigster Technik wirkungsvoller Schmuck, der auch an den anderen Gefäßen der Gattung beliebt ist. Unter diesen nehmen die Kraterisken eine Sonderstellung ein. Nicht nur ihre Form geht über Syrien auf Ägypten zurück, sondern auch ihre Verzierung erinnert öfters an die Vorbilder: eine Art Maserung oder Marmorierung, die mit dem halb ausgestrichenen Pinsel oder Schwamm hergestellt ist, ein Nachklang der natürlichen Musterung des Steines oder der künstlichen des bunten Glasflusses. Diese Technik findet sich auch bei einer Schale und bei Scherben größerer Gefäße aus Gordion und ist in der lydischen, d. h. wohl lydisch-jonischen Keramik sehr beliebt[2]. Die Kraterisken sind oft auch gestreift oder weitgehend, bisweilen vollständig gefirnißt; am seltensten sind Ornamente, von ein paar großen Blattrosetten bis zu Streifen von Efeublättern und Granaten in der erwähnten Abart (*Böhlau* 146).

§ 194 Bei weitem am häufigsten sind die Schalen. Im Osten selbst und in Naukratis sowie im Westen von Sizilien bis Etrurien und Spanien massenhaft gefunden, kommen sie auch auf den Inseln von Thera bis Ägina vor, sind in Hellas selbst jedoch anscheinend nur durch ein paar geringe Stücke aus dem panhellenischen Olympia vertreten; auf dem engeren Markte von Athen und Korinth war kein Raum für sie. Die Formentwicklung geht aus von dem in den geometrischen Stilen sehr beliebten bauchigen Skyphos mit ausgebogenem Rand und führt unter dem Einflusse der Toreutik zu immer leichterer, eleganterer Bildung mit hohem, schließlich leicht nach innen geschweiftem abgesetztem Rand und mehr oder minder hohem trompetenförmigem Fuß. Diese Ausbildung fällt ebenso wie die weite Verbreitung den Fundumständen nach im wesentlichen ins 6. Jahrh. Die gleichartigen, aber technisch überlegenen attischen und lakonischen Schalen sind gewiß nicht von dieser bescheidenen Tonware, sondern von den gemeinsamen toreutischen Vorbildern abhängig. Wie gewöhnlich lebten die älteren keramischeren Entwicklungsphasen neben den späteren fort, durch Übergänge mit ihnen verbunden, aber nur in geringem Maß an der weiten Verbreitung der Gattung beteiligt. Unter diesem Vorbehalte kann man drei Abarten scheiden: den etwas verfeinerten alten Napf, seine Ausbildung zur tiefen Schale mit zierlichem kleinen Fuß, in feiner Technik mit dünnen Wänden, die besten Stücke mit Streifengruppen von Weiß und Rot auf schwarzem Firnis, endlich die typischen Randschalen. Die besten zeigen gewöhnlich jene feinen Linien aus verdünntem Firnis; nur selten finden sich die erwähnten Pflanzenornamente — in Naukratis soll auch innen ein bunter Knospenfries auf Firnis vorkommen — oder plastischer Schmuck im Henkelstreifen: zwischen Punktrosetten abwechselnd
Abb. 160 Astragale, Muscheln, Hände und Köpfe von Rindern oder Widdern. Solche Schalen scheinen auch in jonisch-italischen Werkstätten hergestellt worden zu sein; dorthin gehört vielleicht eine Schale mit

[1]) Die Miniaturgefäße bei *Böhlau* Tf. 5, 5—7 lassen sich vorläufig nur mit der § 123 erwähnten attischen Gattung verbinden, zeigen jedoch Unterschiede im einzelnen (Ritzung; Vogelfüße, die *Böhlau* irrig für Blüten hielt, 135 f.).

[2]) Sie ist so einfach, daß ihre „Erfindung" nicht besonders merkwürdig ist; grundsätzlich geht sie auf den alttroischen Kammritzer zurück, dessen Nachfolge in der Firnismalerei wir § 87 kennenlernten. Selbst wenn sie von Lydien ausginge, ließen sich unsere Gefäße doch nicht aus dem griechischen Zusammenhange lösen (vgl. *Karo* Anz. XXVIII 1913, 130 und besonders *Chase* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914, 432 ff.: vorläufige Angaben, die noch kein rechtes Urteil über die lydische Keramik gestatten; zu der dort ebenfalls beliebten streifigen Firnisdeckung vgl. § 123 Ende). Altattisch: *Körte* Gordion 189.

einem Greifen im Rundbild. Ob die Masse im Osten an einem einzigen Ort oder an mehreren entstanden ist, kann fraglich sein. Man hat wegen der Menge der Weihungen an den milesischen Apollon in Naukratis und wegen der verwandten groben Ware in Milet und seinen Kolonien an Milet gedacht, ferner an Samos, weil die Inschriften an die samische Hera in Naukratis vor dem Brennen aufgemalt sind, endlich für die ganze bildlose Ware wegen der Rolle, die sie im spanischen Emporion spielt, an Phokäa. Aber Milet und Samos haben für das billige Geschirr den gleichen Anspruch; seine Herstellung war schwerlich auf eine Stadt beschränkt.

Literatur zu den Einzelheiten, Abbildungen (Auswahl). München I 48—55 Tf. 17—19; *Böhlau* Nekropolen 34 Tf. 2, 3 f., Tf. 6, 1, 3—6, Tf. 7, 2, Tf. 8, 2 ff. (20 zu Tf. 10, 2 und 146, s. o.), Tf. 10, 1. Zum Nachleben „mykenischer" Technik vgl. auch *Karo* Ath. Mitt. XXXVI 1911, 364. Jahrb. I 1886, 149, 2938; XV 1900, 51, 107; Anz. VI 1891, 18b; *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 641 f., 646 (461), 661 ff.; *G.* und *A. Körte* Gordion 117 f.; 185, 43. Im Berliner Museum ist eine gute Auswahl der einfachen wie der feinen Ware. Gefirnißt: *Dragendorff* Thera II 222, 127 Abb. 311, dazu *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 207, 7 f. Beilage 36, 4, 6, vgl. 39, 4, 5 (217, 219: frühe Schale, feiner Kantharos mit Tontupfen, weißer Schlangenlinie und weißen und roten Streifen auf grünlich glänzendem Firnis). Eine halbgefirnißte Amphora aus Kameiros im Brit. Mus. *Kinch* Fouilles de Vroulia 24 (Skyphos alten Typs, napfartig), 146 (Abb. 160, Randschale mit plastischem Schmuck, vgl. *Petrie* Naukratis I Tf. 13, 1), Abb. 160 Tf. 5, 2; 6, 2; 7, 2 f., typische Schalen, farbig; 8, 2 (bunt gestreift); einfache Napfschalen passim, Tf. 18, 7, 9; 27 usw.: eine Fülle von Übergangsformen, die z. T. rhodisch sein mögen und von *Kinch* genau eingeteilt werden (vgl. darüber Gött. gel. Anz. 1915, 332 ff.); sie reichen ins 7. Jahrh. hinauf. Vgl. 78 (dazu *Cecil Smith* bei *Hogarth* Excav. at Ephesus 227, 21; ein schönes Stück in Bonn), 142 f., 144—148, 167 f. Primitive, auch randlose Schalenformen: *Furtwängler-Thiersch* Heiligtum der Aphaia 455, 236 Tf. 128, 30, 32; vgl. Olympia, Die Ergebnisse IV 202, 1303 Tf. 69, 1304. Nur auf Schalen der Form *Petrie* Naukratis I Tf. 10, 10 finden sich Inschriften von Knidiern, weswegen sie *Prinz* Naukratis 83 für knidisch hält; doch sind auch andere Erklärungen möglich (ebda: Weihungen an Hera). Sizilische Nachahmung: *Orsi* Röm. Mitt. XIII 1898, 361 ff.; XXIV 1909, 69; unter attischen „Nachahmungen" versteht er wohl die dortige Verwendung und Weiterbildung der gleichen Form. Zur Formentwicklung vgl. *Böhlau* Ath. Mitt. XXV 1900, 65 ff., der jedoch der korinthischen Schale eine zu große Bedeutung für Kleinasien beimessen dürfte: die Entwicklung der Randschale aus dem alten Skyphos hat sich dort offenbar selbständig vollzogen (68, 1: gemalte Metallschale in der Cornetaner tomba della leonessa). Zur Verzierung der Schalen: *Böhlau* Nekropolen 135 (143: Technik, z. T. „mykenisch"; München I Nr. 481: roter Überzug). Unter den Schalen in Corneto ist eine von der Größe einer ansehnlichen Suppenterrine. — Amphorisken. Beide Typen München I Tf. 19, 469, 470 (ähnlich in Heidelberg), vgl. *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII Tf. 54, 5; *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 209; für die Amphoren wie 206 s. § 123 Ende. — Kraterisken. Grundlegend *Böhlau* Nekropolen 145 f. (s. auch Jahrb. XV 1900, 167), wo nur der Name „Kugelgefäß" nicht glücklich ist: vgl. die starken Schwankungen der Form München I Tf. 19; *Frickenhaus* u. a. O. 202 f.; Mon. d. Lincei XXII Tf. 69, 4 f. Weiteres (lydisch): *Perrot* V 293, 194 f.; 905, 537; *Chase* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914, 434, vgl. § 193, 2; *G.* und *A. Körte* Gordion 188 ff. (auch anderes Marmoriertes; zur Technik vgl. *Jacobsthal* Göttinger Vasen 6, 3). — Kugelaryballen gleicher Technik mit Streifen in Syrakus (Augenschein; vgl. *Dragendorff* Thera II 218). — Endlich sind auch hier die § 87 bereits herangezogenen unbemalten oder gestreiften Lekythen und Alabastren zu erwähnen: *Böhlau* Tf. 7, 2 ff.; Ath. Mitt. XXVIII Beilage 22, 1, 3 f.; München I 55; vgl. *Chase* 435; sie gehören zur gröberen Ware. — Herkunft, Verbreitung, Zeit. *Dragendorff* Thera II 217 f.; *Furtwängler* Heiligtum der Aphaia 476, 478, 3; *Prinz* Naukratis 83; *Frickenhaus* Anuari Inst. estudis Catalans VIII 201 ff. (Phokäa; Kraterisken und grobes Geschirr in Emporion, 7 Gefäße als Hauptvertreter des Ostgriechischen). *Pharmakowski* Anz. XXVII 1912, 358 f., 48; 371, 62 (neuere pontische Funde); *Hackl* München I 46; 52 f. Nr. 530; 89—92 Tf. 31, vgl. Tf. 44, 992 (Italisches).

NESIOTISCH-JONISCHE SCHWARZFIGURIGE VASEN

Überblick

Von einer inseljonischen schwarzfigurigen Keramik kann man bisher nur mit einem § 195
gewissen Vorbehalte sprechen. Urkundlich gesichert ist nur ihr westlichster Vorposten an der Küste von Hellas, die chalkidische Gattung — ein nicht nur in vielen Einzelzügen, sondern auch im Grundton helladischer Stil, der jedoch sein jonisches Blut nicht verleugnet. Er spielt am westlichen Flügel des Jonismus eine ähnliche, wenn auch nicht so bedeutende Rolle wie die Caeretaner Gattung am östlichen: hervorragend eigenartig und von glänzendem Handwerk, aber kurzlebig. Die benachbarte eretrische Gattung, die starkem attischem Einfluß unterliegt, tritt daneben ganz zurück. Läßt die Fülle der Inschriften bei den chalkidischen Vasen keinen Zweifel und schließen die Funde und Beziehungen in Hellas die Entstehung in einer chalkidischen Kolonie aus, so muß man gegenüber vereinzelten epigraphen Vasen desto vorsichtiger sein. Eine Amphora aus Italien zeigt Inschriften, die

denen der Insel Keos entsprechen; es fragt sich aber, selbst abgesehen von der Gefahr eines Schlusses aus einem einzigen Beispiel (§ 29), ob die Statistik bereits genügt, um jede andere Insel auszuschließen; einzelne Kennzeichen scheinen mehr nach Osten zu weisen.

Noch viel unsicherer sind die Kennzeichen der jonischen Inschriften der feinsten Gattung dieses Kreises, deren Prachtstück die Phineusschale ist — die bedeutendste von den zahlreichen Augenschalen, deren elegante Form und wirkungsvolle Verzierung den Attikern als Vorbild gedient hat. Man hat sie aus epigraphischen und allgemeinen Gründen nach Naxos gesetzt; das ist aber nicht mehr als eine Möglichkeit. Urkundlich ist nur der Jonismus, stilistisch die Verwandtschaft mit der chalkidischen Gattung nachzuweisen. Die Ansetzung auf den Inseln ist eine wohlbegründete Hypothese, nicht mehr. Das wird recht deutlich, wenn man ein Gefäß von chalkidischem Stil, aber mit kleinasiatisch-jonischer Inschrift heranzieht: zwei einander widersprechende Kennzeichen, deren epigraphisches vielleicht nur auf einem Zufall beruht und in seiner Vereinzelung nicht als Grundlage kunstgeschichtlicher Schlüsse dienen darf; man muß es sich aber merken. — Alles weitere, was man noch den Inseln zuweisen möchte, zeigt mehr oder minder Beziehung zum chalkidischen Stil, ohne doch entschieden attisch, eretrisch oder böotisch auszusehen: die Zuweisung ist nur der hypothetische Ausdruck dieser Beobachtung. Hier beginnen sich die Grenzen jedoch zu verwischen: die Durchdringung der Elemente gestattet öfters verschiedene Deutungen, zwischen welchen nur auf Grund äußerer Anzeichen, die von künftigen Funden zu erhoffen sind, entschieden werden könnte. Am ehesten sind noch die attisch-chalkidischen bezw. attisch-nesiotischen Vasen kenntlich: der Jonismus strömte von allen Seiten in Athen zusammen.

Vollends verschwimmt für unsere Kenntnis die geographische (nicht die stilistische) Grenze gegenüber dem kleinasiatischen Jonismus. Gewiß zeigt die Karte und eindrucksvoller noch die Schiffahrt im Archipel die Trennung der helladischen und der asiatischen Inseln; aber die See verbindet auch und Gegenküsten ziehen an. Wenn auch jede Inselgruppe im ganzen zu ihrem Festlande gehören wird, so schließt das doch ein Ineinandergreifen der Sphären nicht aus. Die starken helladischen Beziehungen der dem klazomenischen Kreis angehörigen Northamptongattung warnen uns, den ägäischen Kanal als scharfe Grenze zu betrachten.

Der chalkidische schwarzfigurige Stil

§ 196 Abb. 161–163 Gr. Vm. II Abb. 79 (I 106) Tf. 31, 101 f.

Die chalkidischen Vasen lassen sich ebensowenig wie die anderen jonischen schwarzfigurigen Gattungen an einen bestimmten orientalisierenden Stil anknüpfen: sie tauchen in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. unvermittelt auf und verschwinden nach wenigen Jahrzehnten, kaum später als um 540, wie alle nicht attischen Stile von Bedeutung. Obwohl wir über hundert chalkidische Gefäße, fast alle italischen Fundortes, besitzen, sind die Unterschiede, besonders die entwicklungsgeschichtlichen, sehr gering. Es können nur wenige nahverwandte Werkstätten an der Herstellung beteiligt sein; vor dem Erscheinen der großen Veröffentlichung lassen sich jedoch nur verschiedene Hände, nicht ganze Werkstätten scheiden. Vielleicht bringt die Herausgabe auch mehr Entwicklungskennzeichen als die handgreiflichen in der Gewandzeichnung, die von der durchaus vorherrschenden Faltenlosigkeit breiter, ungemusterter Farbflächen zu ziemlich weitgehender Faltengebung mit gelegentlicher Musterung fortschreitet; denn von den reinen Tierfriesvasen kann man nicht einmal sagen, daß in ihnen eine ältere Stufe der chalkidischen Keramik nachlebe: sie ist wahrscheinlich erst entstanden, als die gesamte dekorative Kunst noch Tierfriese mit etwas Füllornament und schon große Szenen nebeneinander verwendete. Trifft das zu, so sind natürlich die argivisch-korinthische und die attische Keramik für die neu begründete chalkidische in erster Linie vorbildlich gewesen; die jonische Kunst braucht gar nicht unmittelbar, geschweige denn durch ihre Keramik mitgewirkt zu haben: es gab gewiß in anderen Techniken bereits einen chalkidischen Stil. Daß die Tongefäße in den Formen der berühmten chalkidischen Toreutik folgen, läßt sich auch heute noch nachweisen. Werke wie die Kypseloslade in Korinth wird es auch in Chalkis gegeben haben. Kretische Formen wie die typische Schweifung des unteren Chitonrandes geben einen weiteren Hinweis.

Die Töpfer von Chalkis waren gewiß weder die Erfinder der schwarzfigurigen Keramik noch des chalkidischen Stiles; sie erreichten weder die geniale Ursprünglichkeit und Größe des „Meisters von Caere“ noch die unerhörte Vollendung und Stilstrenge von Attikern wie Klitias oder gar Exekias. Es ist das Schicksal aller Vermittler, nach keiner Seite hin das Größte zu leisten. Aber in ihrer Mittelstellung zwischen Jonien und Hellas haben sie das Gute von beiden Seiten zu nehmen gewußt, wo sie es fanden, mittelbar und unmittelbar. Sie waren weniger Künstler als die besten Jonier und Attiker, aber bessere Handwerker als der Durchschnitt jener und der Korinther, denen sie doch so viel entlehnt zu haben scheinen — sofern nicht für beide die kretische Dädalidenkunst vorbildlich war. Die Eigenart und das Hauptverdienst der chalkidischen Töpfer liegt in der Sicherheit ihres dekorativen Empfindens, in der glücklichen Verbindung organisch-sinnlichen und abstrakten Formgefühls und in der glänzenden Technik, die trotz der oft mittelmäßigen, bisweilen sehr geringen Sorgfalt der Ausführung nie ihre Wirkung verfehlt.

Die Eigenart des chalkidischen Formgefühls, das sich in Gefäßformen, Ornamentik und bildlicher Zeichnung in gleicher Weise offenbart, ist am leichtesten zu veranschaulichen an dem Lieblingsornament des Stiles, dem Fries aus ganz und halbgeschlossenen „Rosenknospen“, jener Umbildung des alten Lotos (§ 152). Saftig schwellende Rundung ist hier mit zierlichster Kalligraphie gepaart: ganz flächenhaftes Ornament, ganz unwirklich, und doch so naturnah, daß man die üppige Rosenpracht des griechischen Frühlings darin spürt. Die Synthese beider Elemente der griechischen Begabung ist hier in bescheidenem Rahmen vollzogen. Den Jonismus der Chalkidier findet man mit Recht in ihrer Sinnenfrische und Ausdruckskraft, ihrem Sinn für kräftige Buntheit und für das Dekorative in jeder Form, von der klaren Flächenfüllung und Farbenverteilung ihrer Szenen bis zu den häufigen Wappenschemata, in welchen sich das Palmettenkreuz mit Blüten und Blättern zum vollständigen Flächenmuster entwickelte. Durchaus helladisch ist dagegen die Technik mit dem Übergange zur Rotfärbung des Tones und dem prachtvollen, oft schon bläulich schimmernden Glanzfirnis, die feste Typik und die Neigung zu episch breiter Schilderung, die sich freilich nur in wenigen glänzenden Beispielen voll durchgesetzt hat. Dem entsprechen die oft beigeschriebenen epischen Namen. Bisweilen stehen jonische und helladische Stilelemente ganz äußerlich nebeneinander. Das Füllornament zeigt neben den helladischen Blattrosetten die jonischen rankenden Blüten; in den Bildern stehen Gestalten in enganliegendem, die prallen Umrisse zeigendem Gewande neben anderen, sackartig verhüllten. Das Anliegen des Gewandes, in Jonien typisch, wurde den Chalkidiern gelegentlich zum Ausdrucksmittel; es ist kaum Zufall, daß der gleiche Typus grade für Helena und für Ariadne verwendet ist: enganliegendes Gewand und Umwendung des Kopfes. Der Jonier mußte zum gleichen Zwecke schon zu dem stärkeren Mittel des durchscheinenden Gewandes greifen (Abb. 156). Der Sinn für den ausdrucksvoll bewegten Umriß zeigt sich auch in den keineswegs „griechischen“, bald jonisch schrägen, bald ziemlich steilen Profilen aller nicht gar zu flüchtig und summarisch gezeichneten Köpfe. Daß viele Einzelzüge, von dem typischen Metallpanzer an, helladisch sind, versteht sich; die meisten Analogien bieten die korinthischen Vasen, von den beliebten Reiterfriesen bis herab zur Zeichnung der Pferdemähne und des Auges. Das Männerauge zeigt grundsätzlich die in der helladischen Technik entstandene Werkform, einen Kreis mit Ansätzen, die bei sorgfältiger Arbeit kleine Winkel, sonst nur Striche sind; fast immer fehlt die auch im Korinthischen seltene, im Attischen dagegen vorherrschende Angabe des Sternes durch einen kleineren Kreis — eine Eigentümlichkeit, die bei der nah verwandten Gattung der Augenschalen wiederkehrt. Das Auge von Toten und Sterbenden ist halb oder ganz geschlossen, dann auch mit Wimpern dargestellt. Bezeichnend ist ferner die Vorliebe für behelmte Köpfe in Vorderansicht.

§ 197
Abb. 161
Gr. Vm. Tf. 101 f.
Abb. 161
Gr. Vm. Tf. 102
Abb. 163
Gr. Vm. Tf. 31, 101
Abb. 163

Zwei zukunftsreiche Einzelheiten verdienen besondere Hervorhebung. Das stärkste Wirkungsmittel der Technik des rotfigurigen Stiles, die Relieflinie, tritt an den chalkidischen Vasen wie an den nah verwandten Augenschalen zuerst auf — noch unvollkommen und schüchtern, hier nur an dem einfachen Stabmuster, dort bereits im Bilde selbst an Zügeln und Stäben. Und das glänzendste chalkidische Bild, der Kampf um die Leiche des Achill, zeigt ein Zugeständnis an den Schein, das einen Bruch mit aller primitiven Zeichnung bedeutet: beide Arme des Toten sind unsichtbar und sein einer Fuß ist in Schrägansicht

Abb. 163

gedacht. Dennoch kennzeichnet grade dieses Bild seinen Meister als echten Archaiker: „die Fülle des Geschehens, die Ernsthaftigkeit und Deutlichkeit der Wiedergabe", die köstliche Unbefangenheit, mit welcher am Wendepunkte der Geschicke höchst liebevoll dargestellt ist, wie ein Held dem anderen kunstgerecht den Finger verbindet — das zeigt die Jugend der griechischen Kunst noch in ihrer vollen Naivität.

§ 198 Die Einzelheiten werden hier kürzer als sonst behandelt, weil die seit Jahrzehnten vor der Vollendung stehende große Veröffentlichung von *Löschcke* das Eingehen nicht nur undankbar macht, sondern auch erschwert: seit einem Menschenalter sind nur wenige chalkidische Gefäße gut veröffentlicht und behandelt worden. Vollständigkeit kann also nicht entfernt erreicht werden; ich verzichte daher auch auf Ausnutzung meiner Notizen. — Technik. Die Behandlung von Ton und Firnis steht auf der Höhe der helladischen schwarzfigurigen Stile. Die Rotfärbung des Tones ist jedoch noch nicht gleichmäßig durchgeführt; bisweilen ist die Oberfläche eher gelb als rötlich. Der Firnis gibt bei sorgfältigem Auftrage dem besten attischen wenig nach, doch wurde er oft ungleich
Gr. Vm. Tf. 101 aufgetragen und ist die Ausfüllung dünn angelegter Silhouetten bisweilen recht sorglos. Ausnahms-
Tf. 31 weise ist goldgelber verdünnter Firnis flächenhaft verwendet (abgezogenes Eberfell). Die Deckfarben, ein dichtes Weiß und ein leuchtendes Blutrot sind im allgemeinen auf den Firnis gesetzt, wobei die weiße Silhouette noch mit dem dünnen Firnis der Innenzeichnung umrissen wurde; doch kommt angeblich auch Weiß auf Tongrund vor. Die Ritzung ist flott und sicher, doch nicht sehr peinlich gehandhabt (ohne Vorzeichnung); das mit freier Hand gezogene Schildrund ist bisweilen ziemlich ungleichmäßig (Schildzeichen öfters auf Tongrund). Die allgemeine Vorzeichnung ist flüchtig und auf das Wichtigste beschränkt. Die Gefäße zeigen eine vollkommene Lasur. — Formen. Der Einfluß der berühmten chalkidischen Toreutik ist stark und fällt besonders bei den Hydrien und Kannen auf. Die Henkel sind zum Teil genaue Nachbildungen metallener Vorbilder. Dennoch sind die Gefäßformen im allgemeinen nicht unkeramisch, wenn man auch fühlt, daß die außerordentliche Feinheit ihrer Linienführung in der Toreutik ausgebildet ist. Die in verschiedenen Größen beliebte
Abb. 161 Hauptform ist die „Halsamphora", deren beste Beispiele eine sehr glückliche Verbindung von organischer Belebung und Formenstrenge zeigen; sie diente auch als Psykter. Die in verschiedenen Abwandlungen vorkommende „Bauchamphora" kann sich mit ihr nicht messen. Für ihre Zeit
Gr. Vm. Tf. 102 leicht und elegant sind die Kratere mit Stangenhenkeln, die Ansätze zur Volutenbildung zeigen, und mit Deckel, sowie ein zwischen Krater und Skyphos stehender Napf von mehr oder minder
Gr. Vm. Tf. 31 frei geschwungener Glockenform mit Knopfhenkeln. Die Hydrien haben stets eine weite Mündung mit kantig ausladendem Rand und einen in der Grundform spitzeiförmigen Bauch, der jedoch an
Abb. 162 der Schulter meist stark abgeplattet ist. Bei den Kannen mit Kleeblattmündung schwankt die Bildung im einzelnen noch stärker, von der letztgenannten Hydrienform bis zu kugligem Körper. — Verzierungsweise. Auf ein- oder zweireihige Bildfelder und Fußstrahlen ist die Verzierung nur bei den meisten Bauchamphoren und bei einzelnen Halsamphoren bezw. Psykteren beschränkt; ein anderer Psykter zeigt nur um den Halsansatz und über dem Fuße Bild- und Ornamentstreifen.
Abb. 161 Sonst ist entweder das ganze Gefäß mit Streifen bedeckt, deren mittlerer, besonders bei großen Gefäßen, so vorherrscht, daß die anderen fast zu Rahmenleisten werden — einzelne können auch gefirnißt sein — oder die Streifung beschränkt sich auf den Rumpf, während der Hals gefirnißt ist. Die Firnisfläche pflegt dann durch eine rote Wellenlinie oder weiße Punktrosetten mit roter Mitte belebt zu werden. Um den Hals sind Stäbe, um den Fuß dünne Strahlen typisch; darüber folgt oft ein Treppenmuster und ein Blüten- oder Tierfries, auf der Schulter gern ein Reiterfries, oft auch ein Wappen. Der Hals der großen Amphoren zeigt meist ein wechselständiges Lotospalmettenband. Bei den kleinen Gefäßen, auch Amphoren, vereinfacht sich die oft auf Tierfriese bezw. -wappen beschränkte Verzierung. Reiter sind in Friesen und Wappen ebenso rein dekorativ verwendet wie die Tiere; zwischen den Tieren und Mischwesen erscheinen öfters einzelne menschliche Gestalten.

Die Ornamentik wirkt durch die glückliche Ausbildung und Verbindung verhältnismäßig weniger Formen. Von Altgeometrischem spielt nur das Treppenmuster, das auch im frühattischen, korinthischen und lakonischen Stile vorkommt, eine bemerkenswerte Rolle. Die roten Wellenlinien und bunten Punktrosetten auf Firnis sind fast zeitlos, nur daß diese in ihrer besonderen Form den
Abb. 162 korinthischen gleichen. Im Füllornamente kommt nur ausnahmsweise ein Hackenkreuz vor, sonst besteht es — soweit es überhaupt vorhanden ist — vorwiegend aus spärlichen Blattrosetten, die sich bei flüchtiger Ausführung bisweilen der Kreuzform nähern; sie sind gelegentlich auch gereiht; dazu
Gr. Vm. Tf. 31 kommen einzelne hängende oder aufwachsende „Rosenknospen". Diese vegetabilische Leitform des Stiles ist oben bereits gewürdigt; zur stärksten Wirkung gelangt sie in den zierlichen Bogenfriesen. Dort und meist pflegt der für die Rose bezeichnende Knoten unter dem Kelche kräftig angegeben zu sein, doch kann er an dem gleichen Gefäß auch fast und selbst ganz fehlen. Da nun bei den ganz geschlossenen Knospen oft auch die Innenzeichnung fehlt — rotes Mittelstück, durch Ritzlinien von den „Kelchblättern" getrennt — so verwischt sich schließlich der Unterschied zwischen Knospen
Abb. 162 und Efeublättern. Solche sind bisweilen unverkennbar, z. B. an einer Ranke mit Andeutung von Korymben. Neben diesen beiden verhältnismäßig naturnahen Formen zeigen Lotos und Palmette die strengste ornamentale Stilisierung. Der Lotos ist zweispitzig wie im Korinthischen mit eckigem Kelch und Palmettenfächer. Die schön geschwungenen Palmettenkolben liegen aneinander an. —
Abb. 161 Die syntaktischen Hauptformen sind der Bogenfries von Knospen, das wechselständige Palmetten-
Gr. Vm. Tf. 102 Lotosgeschlinge und das durch Knospen bezw. Efeublätter, zu welchen bisweilen noch Lotosblüten treten, zu einem vollständigen Flächenmuster entwickelte Palmettenkreuz; die verbindenden Ranken

haben bei aller ornamentalen Eleganz der Verschlingung und Rollung oft etwas saftig Vegetabilisches. Dies über die Bedeutung eines Wappenzentrums hinausgreifende Flächenornament ist zu enger Verbindung mit antithetischen Tieren oder Reitern nicht sehr geeignet und hat oft ganz rechteckigen Umriß; doch greifen bisweilen Ranken oder Blüten raumfüllend aus und kommt auch ein Überschießen des wagerechten Kreuzarmes vor. Darunter schieben sich dann Teile der Wappentiere und darauf können sogar Vögel sitzen: eine naiv vegetabilische Auffassung des reinen Ornamentes, wie wir sie besonders aus dem frühattischen und dem rhodisch-milesischen Stile kennen. Endlich findet sich auch eine Bildung, die bei anderen, kleineren und freieren Wappenmustern häufiger ist: Tiere und Ornamente sind in rein formaler Weise durch Überschneidungen verbunden; in dem damals allgemein beliebten Hahnenwappen füllen Ranken oder Knospen gern den Raum über den Rücken der Hähne, wie wir dies von Palmetten bereits in der pontischen Gattung gesehen haben; doch können auch hier wieder kleine Hähne ihrerseits füllend auf den Ranken sitzen. An die Stelle der Ornamente treten bisweilen zwei verschlungene Schlangen. Neben diesen häufigsten Verbindungen kommen noch andere vor, z. B. solche von halbgeöffneten Knospen und Palmetten, wechselständig an absetzenden Ranken oder gegenständig an Ketten, wie so oft im attischen Stil. Abb. 162 Gr.Vm. Tf. 102

Die Tiere und Fabelwesen verraten die Spätzeit des Tierfriesstiles: sie treten nicht mehr massenhaft in mehreren gleichwertigen Streifen auf, sondern man sieht auch da, wo Szenen ganz fehlen, nur wenige auf einmal. Selten läuft ein Nebenstreifen mit etwa sieben oder acht Tieren ganz um; meist trennen und beschränken die Henkel und mehr noch die großen Flächenornamente Zahl und Wirkung der Tiere; letzteres trifft auch auf die großen Hauptstreifen zu, deren verhältnismäßige Höhe die Zahl der Tiere weiter beschränkt. Bei den Hydrien ist bisweilen unter den Seitenhenkeln ein besonderes Feld für ein oder zwei Tiere abgeteilt. Unter diesen Umständen ist die häufigste Kompositionsform das Wappenschema: zwei oder vier paarweise gleiche Tiere mit oder ohne Mittelstück, das sehr verschieden sein kann, ein kleineres oder gleich großes Tier, an dessen Stelle auch ein Mensch treten kann, ein kleines oder großes Ornament oder endlich die ornamental verschlungenen Schlangen. Zwei solche Wappen mit je zwei Tieren können einen ganzen Hauptstreifen füllen. In diesem Sinne bezeichnend ist auch die eigentümliche Bildung, die noch im späten Altertum als optischer Scherz vorkommt: vier paarweise übereinanderstehende Rehe mit gemeinsamem Kopf. Gegenständlicher sind die Gruppen zweier Raubtiere, die ihre Beute packen. Daneben kommt alles mögliche andere vor, sogar die altgeometrische und ostgriechische Reihung gleicher Tiere, deren zwei am Treffpunkt geschichtet sein können: eine aus der Raumnot entsprungene Belebung. Die Reihung klingt nach, wenn zwei gleiche Tiere von gleicher Richtung durch ein umgekehrt gewendetes getrennt werden (in zwei Schulterfeldern wiederholt, aber einmal ein Vogel auf dem Kopf eines Widders). Verhältnismäßig abwechslungsreich ist der untere Tierstreifen einer Hydria: ein umgewendeter Menschenvogel zwischen zwei symmetrischen Panthern, zweimal Panther gegen Widder und ein Vogel am Treffpunkt. — Die häufigsten Tiere sind anscheinend Löwen und Panther, die sitzen, stehen oder schreiten, grasende Böcke und Widder sowie Vögel: Adler bezw. Chalkis, das redende Stadtwappen, fliegend auch als Füllung und als Schildzeichen häufig, Schwan, Eule und vor allem Hahn. Ferner sind Eber, Hirsche, Rehe, Stiere und die ornamentalen Schlangen zu nennen. Von Mischwesen kommen anscheinend außerhalb der Szenen nur Menschenvögel beiderlei Geschlechtes, stets bartlos, und sitzende oder stehende Sphingen vor; sie wenden, wie die sitzenden Löwen, oft den Kopf um und zeigen ihn auch in Vorderansicht, wie die Panther stets. Bei beiden Mischwesen finden sich natürliche und Sichelflügel mit starker Krümmung nebeneinander. Sehr häufig ist die Sirene mit ausgebreiteten Flügeln, deren einer nach vorn geklappt mit der Spitze abwärts weist; geschlossene Flügel sind selten. Von weiteren Fabelwesen sind rein dekorativ noch Gorgonen und sonstige vierflüglige Menschen verwendet; das obere Flügelpaar pflegt sichelförmig, das untere natürlich gebildet zu sein. Auch den schlangenfüßigen Giganten, den Zeus bekämpft, könnte man sich in seiner ornamental-symmetrischen Bildung als einzelnen Henkelansatz denken. — In der Zeichnung kämpft die Neigung zu saftiger Rundung, wie sie besonders rein und stark in der Caeretaner Gattung herrscht, mit dem Streben nach zierlicher Eleganz, die damals ihrer raffiniertesten Form im attischen Manierismus entgegenging. Im einzelnen fallen viele Übereinstimmungen mit dem korinthischen Stil auf, von dem typischen roten Bauchstreifen, der schwarz-rot-schwarzen Flügelzeichnung, den umblickenden Löwen und Adlern, den Ebern mit der durchlaufenden, aber bisweilen auf Kreuz und Kruppe verstreichenden Rückenborste bis zum ganzen Hahnentypus; aber das Korinthische ist dem Chalkidischen gegenüber vielfach dürr und formlos. Besonders eigenartig ist die energische Zeichnung der Löwenköpfe. § 199 Abb. 162 Gr. Vm. 11 Abb. 79 Abb. 162 Gr. Vm. Tf. 32 Gr. Vm. Tf. 31

Die Szenen sind nur selten zu dem ihrer Kunststufe und ihrem dekorativen Zweck entsprechenden Höchstmaße kompositioneller Freiheit entwickelt. Vielfach zeigen sich Reihung und Symmetrie ganz oder fast ganz unverhüllt und an die Stelle der Szene tritt oft ein rein ornamentales Schema, in welchem die menschliche Gestalt nicht mehr gilt als ein Tier oder Fabelwesen — zwischen welche sie ja bisweilen auch gemengt ist. Gereihte Paare von Gewandgestalten und besonders Reiter und Gespanne sind die Hauptgegenstände dieser Art: Reihen von Keletizontes, deren im orientalischen Schema galoppierende Pferde sich mit Beinen und Schweif leicht überschneiden, Ritter mit daneben reitenden Knappen oder einzelne Reiter um ein Wappenornament, Viergespanne in Vorderansicht mit symmetrisch zur Seite gewendeten Pferdeköpfen. Bei diesen ist die Symmetrie vollständig, wenn der behelmte Kopf des Lenkers in Vorderansicht erscheint; ist er zur Seite gedreht, so geschieht das nur deshalb, weil die Profilzeichnung leichter ist. Indessen findet sich doch öfters, unbeschadet der raumfüllenden Rosetten und Vögel, eine absichtliche Belebung und Durchbrechung des Schemas: ein Reiter wendet den Kopf nach seinem Hintermann um, ein Pferd wirft den Kopf, von zwei symme- § 200 Abb. 161 Gr. Vm. Tf. 101 f.

trischen hält einer die Lanze, der andere die Gerte und der Knappe reitet stets vorschriftsmäßig rechts von seinem Herrn; so sind auch die Helme zweier einander gegenüber gestellter großer Köpfe verschieden. Etwas weniger ornamental und doch inhaltlos sind Bilder, die z. B. zu den Seiten eines Wagens oder zweier einander gegenüberstehender Jünglinge einen Reiter und einen Abgesessenen oder auch eine Frau mit einem Pferde nebst Hunden zeigen (vgl. die Caeretaner Hydrien). Dieser Weg führt bis zu vollständigen Rüstungs- und Abschiedsszenen, in welchen das ornamentale Schema mehr oder minder zurücktritt und mancher gut beobachtete Zug aus dem Leben erscheint; die größeren pflegen durch mehr oder weniger sinnvolle Beischriften epischer Namen, die auch bei ganz inhaltslosen Bildern vorkommen, mythisiert zu sein. Auch bestimmte mythische Szenen können stark ornamental behandelt sein: so marschieren die Najaden vor Perseus und Athena in gleichmäßiger Reihung mit Flügelschuhen, Hut und Tasche auf, so ist der Ringkampf von Peleus und Atalante nebst
Gr. Vm. Tf. 31 Zuschauern und unpassend beigefügtem Eberfell nur durch leichte Asymmetrien belebt; auch die Verteilung der Farben ist trotz der Erschwerung durch das ungleiche Ringerpaar im Gleichgewichte. Dies ist besonders gut gelungen bei einem lebhaft bewegten Chor von Silenen und Nymphen, die zu zweien und dreien gruppiert sind; auch bei einfachen „Unterhaltungen" von Gewandgestalten ist rhythmischer Farbenwechsel angestrebt. Selbst die freiesten Bilder zeigen gute Raumfüllung und Gleichgewicht der Massen und Farben, aber das ornamentale Schema ist verlassen zugunsten einer
Abb. 163 eindringlichen Schilderung voller Ausdruck und lebhafter, oft ungestümer Bewegung. Die Kämpfe
Gr. Vm. II Abb. 79 c, I 106 der troischen Helden und des Herakles, besonders das große Geryonesbild mit der geschickt angedeuteten unruhigen Rinderherde — vier verkürzt gedachte Rinder hinter einem quer gestellten weißen, mit sehr überzeugendem Beingewimmel — sind die Prachtstücke dieser Art[1]); sie waren gewiß nach dem Geschmack der Ritter, die die berühmten chalkidischen Klingen führten. Den Beistand — prägnant verstanden — der Schlachtengöttin zeigt ihre ruhige, idolhafte Gestalt, von deren Ägis mächtige Schlangen ausgehen — schwungvoll wie die Blütenranken und doch voll Leben.

Von den Einzelheiten der Bilder ist das Wichtigste bereits erwähnt worden. Hier sei nur noch weniges nachgetragen; das antiquarisch Bemerkenswerte muß vollends der großen Veröffentlichung überlassen bleiben. Nur ausnahmsweise erscheint eine Andeutung des Ortes: eine Säule oder ein Palmbaum (bei Silen und Nymphe — eine Verbindung, die auf der verwandten Phineusschale wiederkehrt). Einzelheiten der Zeichnung sind besonders am Auge und am Gewande zu bemerken. Das Auge des Mannes zeigt nur an einer wirklich zuverlässigen Abbildung den Doppelkreis (vgl. § 215): bei Herakles, der dem blutenden Kyknos den Rest gibt. Dessen Auge ist geschlossen, wodurch das Auge des Herakles um so energischer aufgerissen wirkt. Dies ist vielleicht Absicht, wie dem Herakles auf rotfigurigen Vasen öfters ein grimmig rollendes Auge gegeben wird. Die Vase zeigt auch sonst
Gr. Vm. Tf. 32 Besonderheiten. Sicher als Ausdrucksmittel ist die kräftige Schwingung der Brauen bei Zeus und Typhon gedacht; dieser faucht auch. Beim weiblichen Auge scheint der Stern gewöhnlich rot zu sein. Von der Gewandbildung ist außer der seltenen Faltengebung hervorzuheben, daß auch der untere Rand des langen Chitons und des großen Mantels bei den Männern oft eine ähnliche Schweifung wie der kurze Chiton zeigt; dies und anderes wie die gelegentliche rote Tüpfelung des Chitons ähnelt mehr oder minder dem Korinthischen, teilweise auch dem Attischen (geschwungener Saum über den Füßen, schon delisch-melisch). Faltenzeichnung kommt in drei verschiedenen Formen vor: dichte Wellenlinien zur Angabe der Kräuselung eines kreppartigen Stoffes; einzelne Bogenlinien als Hängefalten; endlich eine ganz überzeugende perspektivische Zeichnung eines gerafften Gewandes. Dies ist ein wichtiges Merkmal für den Zeitansatz, der innerhalb des allgemeinen Systems der Chronologie und mit besonderer Berücksichtigung des Auftretens einfacher Falten auf den letzten Vasen von Daphnä durch die runden Zahlen 575 bis 540 annähernd umschrieben werden dürfte. Wie unsicher solche unteren Grenzen jedoch sind, sieht man bei den korinthischen Vasen (§§ 213, 220).

§ 201 Literatur. Allgemeines. Abbildungen. Als chalkidisch erkannt wurden die Inschriften der Vasen von *Kirchhoff* 1867; sie sind eingehend behandelt von *Kretschmer* Griech. Vaseninschriften, Gütersloh 1894, 62 ff.; vgl. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XV 1895, 202; *Fränkel* Satyr- u. Bakchennamen auf Vasenbildern, Bonn 1912, 5 ff. Auf dieser Grundlage sammelte um 1880 *Löschcke* alles Chalkidische (vgl. Bonner Studien f. Kekulé 256 ff.; Ath. Mitt. XIX 1894, 516, 1; 519 f.) und fußt die erste, jetzt veraltete Behandlung von *Klein* (Euphronios[2] 61 ff.). *Cecil Smith* Journ. hell. stud. V 1884, 230 ff. verwischte dagegen die Grenzen der Gattung wieder und neigte dazu, alle frühen schwarzfigurigen Stile chalkidisch zu nennen, weil er die Gleichartigkeit der allgemeinen archaischen Typik richtig beobachtet hatte (vgl. *Hauser* Gr. Vm. III 9 f.). Zahlreiche wertvolle Bemerkungen, zum Teil auf Grund des Materials von *Löschcke*, macht *Studniczka* Jahrb. I 1886, 88 ff., II 1887, 154 f., 280 f.; vgl. auch Kyrene 157 mit Abbildung. Einiges Allgemeine geben *Furtwängler* und *Hauser* Gr. Vm. I
Abb. 161 161 ff., II 215 ff., III 9 f., einen guten Überblick *Buschor*[2] 96 ff. (Abb. 161). Dort und vor allem Gr. Vm. Tf. 31 f., 101 f. und II Abb. 79 sowie Vasensamml. zu München I 65 ff. Tf. 21 Nr. 592—595, Tf. 23 f. sind die besten Abbildungen, zum Teil schlecht wiederholt bei *Perrot* X 1 ff. mit breiter, oberflächlicher Besprechung; die dilettantischen Phrasen 22 ff. sind ein erschreckender Rückschritt gegenüber *Hauser* II 215 ff.; auf Unkenntnis des eretrischen Alphabets beruht der Gedanke, die chalkidischen Vasen könnten eretrisch sein (26). — An ein Fortleben bis 500 denkt *Wolters, Springers* Kunstgesch. I[10] 205. Allzuweit zieht den Kreis der eigentlichen chalkidischen Gattung *Pottier* Cat. II 551 ff., Vases du Louvre II Tf. 57, vgl. *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1261, 1263 ff., der ins andere Extrem geht (vgl. u.); typisch chalkidisch sind auf *Pottiers* Tafel nur 795, 797; zuzurechnen scheint auch 807. Vgl. *Pottier* DA IV 161 (Brit. Mus. B 34 f.?). Die von *Furtwängler* Berlin Nr. 1670 ff.

[1]) Wenn Herakles aus unmöglicher Nähe auf Geryones schießt, so gehört das zu den Konventionen des gesamten Archaismus.

zusammengestellten Vasen sind nicht echt chalkidisch, vgl. Olympia, Die Ergebnisse IV 148 und *Studniczka* Jahrb. I 1886, 91, 19. Vgl. auch *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 65 ff. — Weitere Abbildungen soweit sie leidlich stilgetreu oder sonst wichtig sind: Mon. Inst. I Tf. 51 (Abb. 163), Abb. 163. Kampf über der Leiche des Achill; VI—VII Tf. 15, Minotauros; das Bild enthält zu viel typisch Chalkidisches, als daß man es um einzelner ungewöhnlicher Züge willen absondern müßte wie *Zahn* a. O. tut; es bereichert vielmehr unsere Kenntnis. Das gleiche gilt von *Gardner* Vases in the Fitzwilliam Museum Tf. 8. Ein epigraphes Gefäß wie München I Nr. 592 zeigt auch auffällige Besonderheiten. *Milani* Mon. scelti d. Mus. di Firenze Tf. 1, 1, Achill und Memnon. *Gerhard* AV Tf. 105 f., das große Geryonesbild, berichtigt durch Gr. Vm. II Abb. 79; vgl. die genaue Beschreibung von *de Ridder* Vases de la Bibl. nat. I 106 ff., dort auch AV Tf. 190 f., Rüstungsszene. AV Tf. 323, Geryones (*Buschor*[2] 99), Perseus und die Najaden. Bei allen drei Bildern von *Gerhard* ist das Gleichgewicht von Hell und Dunkel dadurch gestört, daß die Schildzeichen nicht auf Tongrund, sondern fälschlich auf schwarzem Grunde stehen. Bonner Studien f. Kekulé 256 f., Achill verfolgt Penthesilea; Gorgo, vgl. Münchn. arch. Studien 271. Arch. Ztg. XXIV 1866 Tf. 206, 1 f., Adrast besser *Robert* Oidipus 197 (ergänzt und übermalt; zur Darstellung vgl. *Jacobsthal* Göttinger Vasen 39, 1). *Roulez* Vases de Leide Tf. 5, Silene und Nymphen, Tänzer. *Frickenhaus* Anuari Inst. Est. Catalans 208, bemerkenswerte Scherbe, Kanne. *Massoul* Rev. arch. VIII 1918, 15 ff. VI. *Masner* Vasen im österreich. Museum Tf. 3, 219; *Gardner* Vases in the Ashmolean Museum 6 Abb. 11 f.; *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 37 oben, zweites Gefäß von rechts; Anz. IV 1889, 91, 3, Psykter mit zwei Köpfen; *Schreiber* Kulturhistor. Bilderatlas I Tf. 77, 7 f. (DA I 821), Psykter. *Cecil Smith* Forman Collection Nr. 326 (Abb. 162, Bonn); Vente Sambon 1901 Tf. 2, 13, 1903 Tf. 1, 5 (mir unzugänglich). Teilbild Abb. 162. Journ. hell. stud. XXIII 1903, 139 (*Lorimer*), Maultierkarren; schlechte Abbildungen des Ganzen nennt *Walters* Cat. Vases Brit. Mus. II B 17 (vgl. B 16), wo Analogien von den Münzen der chalkidischen Kolonie Olynth angeführt, die Vase jedoch wie andere chalkidische für korinthisch gehalten wird. *Inghirami* Vasi fittili III Tf. 278; nach der schlechten Abbildung sehe ich keinen Grund, die Vase mit *Studniczka* Jahrb. XVIII 1903, 23, 123 auszuscheiden. Offenbar chalkidisch, nicht attisch, ist auch Mon. d. Lincei I 872. Dagegen kann man *Milani* Studi e mat. I 311 mit seinem dreispitzigen Lotos und anderen Eigenheiten der Zeichnung doch wohl nur einer Abart, nicht der Hauptgattung zuweisen, trotz *Weicker* D. Seelenvogel 136, 1 und *Hauser* Vm. II 220, 2 (das scheinbare Schweifwedeln der Sirenen ist ein zufälliges Ergebnis der Ausbreitung in der Fläche); vgl. § 203. Die von *Heinemann* Landsch. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot 34 als chalkidisch bezeichnete Scherbe Röm. Mitt. IX 1894, 290 sieht mir nicht so aus. — Herkunft. *Frickenhaus* Anuari Inst. Estudis Catalans VIII 207 f. rechnet wieder mit der früher erwägten Möglichkeit, daß die Vasen aus einer chalkidischen Kolonie stammen könnten. Dagegen sprechen nicht nur die engen wechselseitigen Beziehungen zwischen den chalkidischen und anderen helladischen Vasen, besonders den korinthischen und attischen, sondern auch der Fund von chalkidischen Scherben in Ägina (*Furtwängler* und *Thiersch* Heiligtum der Aphaia 455). Auf der Akropolis von Athen ist dagegen nichts sicher Chalkidisches gefunden worden (*Löschcke* bei *de Ridder* Bronces de l'Acropole XV); an den eigenartigen Scherben bei *Graef* Vasen v. d. Akropolis I Tf. 16 Nr. 463 finde ich keine Ähnlichkeit mit Chalkidischem, dem sie *Graef* unter Vorbehalt zurechnet; seine Berufung auf *Hauser* ist irrig. Vgl. auch *Kretschmer* Vaseninschriften 69, 42. Über *Perrot* X 26 s. o. — Beziehungen. Von den unten besprochenen verwandten Gattungen und den weniger wichtigen Anklängen im Eretrischen und Böotischen abgesehen, ist das Verhältnis zum korinthischen und zum attischen Stile zu prüfen. Die Gruppe der attisch-chalkidischen Vasen (§ 255) verrät die Nachahmung der glänzenden Nachbargattung in Attika, wo so viele Richtungen zusammenströmten; bei der Entstehung der chalkidischen Keramik kann die attische natürlich trotzdem vorbildlich gewesen sein. Die vielen nahen Beziehungen zur späteren korinthischen Keramik hält *Löschcke* a. O. für Abhängigkeit von der chalkidischen, was aus deren qualitativer Überlegenheit jedoch durchaus nicht folgt (vgl. auch *Weicker* D. Seelenvogel 137). Es sprechen vielmehr viele Gründe für das umgekehrte Verhältnis; vgl. besonders *Buschor*[2] 96 ff., der in den chalkidischen Vasen geradezu die Fortsetzung der korinthischen sieht, § 219; *Hauser* Gr. Vm. III 9 f.; *Studniczka* Jahrb. II 1887, 154 f., 280; *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 130. Der vereinzelte Tänzerfries (*Roulez* Tf. 5) ist typisch korinthisch; *Löschcke* Ath. Mitt. XIX 1894, 519 zieht freilich den umgekehrten, sehr kühnen Schluß.

Technik. Ein erschöpfendes Bild kann erst die große Veröffentlichung geben; *Reichholds* Angaben § 202. beruhen auf wenigen Gefäßen und stimmen in der Frage der Anbringung des Weiß anscheinend nicht genau mit dem Münchener Katalog. Der Ton wird so oft als gelb bezeichnet, daß man kaum mit *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1262 von der „in der chalkidischen Fabrik zuerst zur Vollendung gebrachten Technik", nämlich der schwarzfigurigen, reden kann. Rotfärbung des Tones durch den Sikyonier Butades in Korinth: *Hauser* III 10. Zur Lasur vgl. § 221. — Formen. Glockenkrater bzw. Skyphos: Arch. Ztg. XXIV 1866 Tf. 206; *Buschor*[1] 113, 72. Hydria: *Fölzer* Die Hydria 54, 72 f. Kanne: Abb. 162; *Frickenhaus* a. O. Eher attisch-chalkidisch als echt chalkidisch ist wohl Mus. Journal Philadelphia XI 1920, 62; das Schildrund scheint mit dem Zirkel geschlagen zu sein. Echt chalkidische Schalen sind nicht nachgewiesen, vgl. *Furtwängler* Olympia IV 148 (Berlin Nr. 1672, attisch-chalkidisch; so wohl auch Leiden Catalogus van h. Rijksmuseum I 61, 10). — Verzierungsweise. Bildfelder: Bonner Studien 257; Anz. IV 1889, 91, 3; *Karo* Journ. hell. stud. XIX 1899, 136, 4; Mon. d. Lincei I 872. Rings verzierte Bauchamphora: München I Tf. 21, 593. Psykter mit Streifen: *Schreiber* Bilderatlas Tf. 77, 7. Mensch zwischen Tieren: Louvre II Tf. 57, 797. — Ornamentik. Treppenmuster: *Studniczka* Jahrb. I 1886, 90, 15; *Böhlau* II 1887, 54. Mäander: Mon. d. Lincei I 872 f. Kleines Hakenkreuz: Abb. 162, vgl. Brit. Mus. Cat. II B 35. Kreuzartige Füllrosetten: Ashmol. Mus. 6, 12.

Gereihte Rosetten: Louvre II Tf. 57, 807 (dort und Ashmol. Mus. 6, 12 Stäbe als einfache Striche). Rosenknospe mit und ohne Knoten: München I Tf. 24, 594. Efeu: Abb. 162, München I Tf. 21, 595. Spitzblätter? Mon. d. Lincei I 873. Palmettenkreuz: *Riegl* Stilfragen 187 ff.; *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 77 ff.; vgl. *Masner* Tf. 3, 219; Mon. d. Inst. I Tf. 51. Hahnenwappen mit Lotos, Palmette und Rosen: Fitzwilliam Mus. Tf. 8; mit Schlangen: Gr. Vm. Tf. 102; vgl. Mon. VI Tf. 15. Rosenknospen und Palmetten in Friesen: München I Tf. 21, 593; Fitzwilliam Mus. Tf. 8. — Tiere und Fabelwesen. Reihung gleicher Tiere: Gr. Vm. II Abb. 79b. Kampfgruppen (nicht abgebildet): Bonner Studien 257; *Weicker* D. Seelenvogel 136 Nr. 4; *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905, 256; vier Rehe mit einem Kopf: Louvre II Tf. 57, 807. Widder mit Vogel auf dem Kopf: München Nr. 593. Stier: *Weicker* 136 Nr. 5. Sirene: *Weicker* 134 ff. Sphinx mit Kopf in Vorderansicht: Abb. 162. Gorgo: Münchn. arch. Studien 271; Arch. Zeit. XXIV 1866 Tf. 206, 2. Typhon: Gr. Vm. Tf. 32, vgl. Gemmen III 203 f.; Sitz. Akad. München 1905, 440. Geryones ist nach jonischer Art dreileibig mit zwei Beinen und zwei Flügeln gebildet (attisch: drei Hopliten). Beziehungen zum Korinthischen: *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 92, 100, 102. Eber: Gr. Vm. II Abb. 79b chalkidisch, München I 8 Abb. 11 korinthisch. — Szenen. Die Belege für die Kompositionsweise sind in den Abbildungen leicht zu finden; hier genügt der Hinweis auf Fitzwilliam Mus. Tf. 8 (Farbenrhythmik, Inschriften) und Brit. Mus. B 15. Vgl. *Bie* Kampfgruppe und Kämpfertypen 55 ff.; Comptes rendus acad. Paris 1918, 98. Säule: *Gerhard* AV Tf. 190 f.; Arch. Zeit. 1866 Tf. 206, 1. Palme: Anz. IV 1889, 92, vgl. zur Szene *Fränkel* Satyr- u. Bakchennamen 11. Antiquarisches: *Studniczka* Jahrb. I 92 ff.; *Furtwängler* Gr. Vm. I 211; *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 112 ff., 127 ff., wo das Gegenständliche und die Zeichnung gleich berücksichtigt sind[1]). Weißes Schildzeichen: *Milani* Mon. scelti Tf. 1, 1. Muskelpanzer: *Jacobsthal* Theseus auf d. Meeresgrunde 22. Schweifung der Gewandsäume z. B. Gr. Vm. Tf. 31; Frauenmantel: *Thiersch* 119, 14. Faltenzeichnung: *Gerhard* AV Tf. 323, 2; *Robert* Oidipus 197 (Arch. Zeit. 1866 Tf. 206, 1, Adrast; bei den mittleren Gestalten zum Teil ergänzt); Bonner Studien 256; Mon. d. Inst. VI Tf. 15; *Studniczka* Kyrene 157. Auge: *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 108 ff. Herakles und Kyknos München I 65, vgl. 66: drei verschiedene Bildungen des Auges. Die vierte: AV Tf. 105, Eurytion; Mon. I Tf. 51 (Abb. 163), Achill; zu diesem vgl. *Delbrück* Beiträge z. Kenntnis d. Linienperspektive in d. griech. Kunst, Bonn 1899, 24.

Chalkidisierende Vasen

§ 203 Daß auch außerhalb von Chalkis Vasen von ähnlichem Stil hergestellt wurden, wird durch solche mit attischen Inschriften erwiesen; ihnen reihen sich andere ohne epigraphische Kennzeichen an. Die Gruppe wird im Zusammenhange der attischen Keramik besprochen (§ 255); man kann sie nur als Zeugen des chalkidischen Einflusses in Attika betrachten. Ihre Grenzen sind jedoch, wie in dem obigen Überblick angedeutet, nicht scharf: auch einzelne sicher attische Elemente genügen nicht ohne weiteres zum Beweise, daß ein Gefäß nicht anderwärts unter chalkidischem und attischem Einfluß entstanden ist. Deshalb werden hier auch einige Gefäße genannt, die ebensogut nesiotisch wie attisch-chalkidisch sein können. Weniger deutlich sind die chalkidischen Einflüsse in der eretrischen Keramik — nach dem lelantischen Kriege nicht weiter merkwürdig — und in der böotischen; in beiden ist der attische Einfluß stärker (§§ 207 ff.). Die wichtigste verwandte Gattung, die der jonischen Augenschalen, wird im folgenden Abschnitt besprochen; sie ist zu selbständig und zu bedeutend, um mit der Bezeichnung „chalkidisierend" abgetan werden zu können. Dagegen ist es möglich, daß manche Gefäße, die man dem weiteren Kreise dieser Gattung zugerechnet hat, besser hier ihren Platz fänden; die Entscheidung muß mangels guter Abbildungen vertagt werden.

Kleinasiatisch-jonisch sind die Inschriften der oben erwähnten Amphora, *Gerhard* AV Tf. 205, 3 f. Soweit die Abbildung urteilen läßt (Männeraugen? Die Gesamtansicht der Vase gleicht verdächtig der attischen Amphora 1 f. auf derselben Tafel), ist der Stil im wesentlichen chalkidisch (zur Rückseite vgl. Brit. Mus. Cat. Vases II B 17, § 201). Trotz *Kretschmers* Widerspruch, Griech. Vaseninschriften 57 f., bleibt ein Kenner wie *Karo* bei dieser Bestimmung (Berl. phil. Woch. XX 1900, 369, gegen die unberechtigte Zusammenstellung von *Endt* Beiträge z. jon. Vasenmalerei 38), während *Furtwängler* Gr. Vm. I 222 die vermittelnde Ansetzung auf den Kykladen vorzieht. Der Maler kann in Jonien schreiben, oder in Chalkis malen gelernt oder einfach eine chalkidische Vase wie *Milani* Mon. scelti Tf. 1, 1 kopiert haben — womit die Möglichkeiten kaum erschöpft sind. — Die Amphora mit dreispitzigem Lotos, *Milani* Studi e mat. I 311 (§ 201) steht schon etwas ferner, gilt aber doch noch als chalkidisch. Die strichelige Ritzung, das starke Rot an den Rippen der Panther, die Bedeckung des ganzen Unterteiles mit Firnis fallen auf; in letzterem und im Ornamente stimmt sie auffällig mit der attisch-chalkidischen Amphora bei *Gardner* Cat. vases Fitzwilliam Mus. Tf. 7 und einzelnen „tyrrhenischen" Amphoren überein (Louvre II Tf. 59, 858). Die Amphora Berlin Nr. 1670, *Gerhard* AV Tf. 119, 1 f. streicht *Studniczka* Jahrb. I 1886, 91, 19 mit Recht aus der Liste der

[1]) Das korinthische Gefäß 118 f. Nr. 13 wird nur versehentlich als chalkidisch bezeichnet.

chalkidischen und hält sie „bis auf weiteres" für attisch, während *Zahn* bei *Baur* Centaurs in art I 57 sie mit einer ähnlichen für nesiotisch hält; ihre Technik sieht nicht sehr attisch aus. — Fraglich ist auch die Herkunft der Schalen von Siana auf Rhodos, Journ. hell. stud. V 1884, 220 ff. Tf. 40—43 (*Cecil Smith,* vgl. § 201). *Studniczka* a. O. scheint sie für nesiotisch, *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1260 für attisch zu halten wie *Furtwängler* Mytholog. Lexikon I 1709, *Pottier* Cat. 511, 545, *Buschor*[1] 135. *Jacobstha.* Der Blitz 13 nennt sie ostgriechisch. Attische Analogien sind für die ganze Verzierung und für Einzelheiten, z. B. die gemusterten Gewänder, leicht zu finden; die Schalen können so gut in Athen entstanden sein wie die stark jonisierenden „affektierten" Amphoren (§§ 265 ff.), mit deren Kreise sie die geringe Sorge um den Sinn der Darstellung teilen; aber von attischem Geiste sind sie nicht erfüllt. Auf Tafel 42 sind drei Bildtypen vermengt: Zweikampf von ἵππεῖς mit berittenen Knappen (typisch korinthisch, woran auch die etwas dürren Pferde erinnern), Achill und Memnon mit Thetis und Eos, endlich Rüstungsszenen, wobei Frauen helfen. Auf Tf. 40 zeigt Kassandra auf dem Oberschenkel eine Spirale wie der Speerwerfer auf Tf. 43: ein unverstandener Rest der Oberschenkelschiene. Der Ares auf Tf. 41 rechts ist anscheinend ein mißverstandener Perseustypus. Als Szene am besten und höchst drastisch ist das Gorgonenabenteuer. Die chalkidischen Elemente bedürfen kaum der Hervorhebung (Blüten, schräge Profile); durchaus unchalkidisch ist die vollständige Umritzung, das Fehlen des Metallpanzers, die reiche Gewandmusterung u. a. m. — von der wenig schwungvollen und leblosen Zeichnung ganz abgesehen.

Die Gattung der Phineusschale

Die jonischen Augenschalen und die zugehörigen Gefäße von anderer Form stehen den chalkidischen Vasen technisch und stilistisch nahe, übertreffen sie aber weit an Feinheit. Ihre Stärke scheint freilich in der Beschränkung gelegen zu haben; Bilder von der Wucht und Größe der besten chalkidischen Kampfszenen kann man schwerlich von den Malern erwarten, deren Drastik und lebendige Eigenart sich mit einem entschiedenen Hange zur Zierlichkeit paart. Das kecke Stumpfnäschen eines elegant gekleideten oder auch nackten Nymphleins, die elementare Brunst tierischer, bisweilen affenartig drolliger Silene, und was sich zwischen diesen ungleichen Genossen alles abspielen kann: das ist ihr Lieblingsvorwurf — sehr passend für die Trinkschalen, die den Kern der Gattung bilden. In dem einzigen langen Bildstreifen treten landschaftliche Elemente stark hervor. Ein geläuterter Sinn für sparsame Verzierung und die Freude an rein dekorativer Wirkung sind weitere jonische Züge. Die meisten Schalen sind nur außen verziert, und zwar jederseits mit einem Paar prächtig stilisierter bunter Augen und Ohren, die öfter tierisch als menschlich sind: doch wohl Silensohren. Das menschliche Ohr, mit Schmuckscheibe im Läppchen, ist strenger und linearer stilisiert als das tierische. Augen und Ohren, besonders menschliche, sind gern mit einer ornamental angedeuteten kleinen Nase zu einem kalligraphisch zierlichen Lineargebilde verbunden; über der Nase sitzt dann eine kleine Blüte, eine Palmette oder gar eine Panthermaske in Umrißzeichnung. Den seitlichen Abschluß bilden meist einzelne Palmetten, die von den Henkeln ausgehen. Das elegante Linienspiel der Umrahmung steht zu den massiv farbigen Augen in steigerndem Gegensatze; darauf beruht die Eigenart der Wirkung, die freilich öfters durch Einfügung menschlicher Köpfe und selbst ganzer Gestalten beeinträchtigt wird. Das gleiche Liniengefühl zeigt sich in der feinen Kalottenform der Schalen, die dem Echinos des altdorischen Kapitelles ähnelt.

§ 204

Abb. 164 f.

Gr. Vm. I 209, 216 ff. Tf. 41

Abb. 165

Form und Verzierung der Schalen sind ostgriechisch; wir kennen sie bereits von den „rhodisch-naukratitischen" Schalen und haben die Augen, zum Teil mit Nasenspiralen, im Osten wie auf den Kykladen schon im orientalisierenden Stil angetroffen. Sie sind ägyptischen Ursprungs und haben bei den Griechen stets apotropäische Bedeutung, von der friedlichen Trinkschale bis zum drohenden Kriegsschiffsbug. Auf ihrer wirkungsvollen Ausbildung beruhte offenbar der Erfolg unserer Gattung und daher mußten die Bilder zurückstehen, während die attischen Schalen dieser Form im strengen rotfigurigen Stile die vornehmsten Bildträger waren. Nur die Phineusschale zeigt einen vollständigen Bildfries im Inneren — ein praktisch wie ästhetisch für die im Gebrauch befindliche Schale wenig glücklicher Platz, den auch die Attiker nur selten benutzt haben; sie pflegten die Innenverzierung vielmehr auf das Rundbild des Schalenbodens zu beschränken, wo hier eine Silensmaske in Umrißzeichnung erscheint (gewöhnlich ist das Mittelrund nur tongrundig mit einem oder ein paar Firnisringen und einem Punkte). So blieb denn nur an der Außenseite unter Aufgabe der rein ornamentalen Wirkung etwas Platz für Gestalten. Die Phineusschale zeigt neben den Henkeln köstliche Pärchen von Silenen und Nymphen, dabei ein paar Vögel und Blattrosetten; bei anderen Schalen ist das System der Gesichtsvase durchbrochen und zwischen den Augen erscheinen einzelne Gestalten, ein Silen oder eine Nymphe — gern auf beide Seiten verteilt, so daß sie einander zu belauern oder zu jagen scheinen —, oder es werden nur Protomen, wie Athena oder ein Skythe, wo nicht gar nur ein eleganter Kantharos oder ein naturalistisches Blatt zwischen die Augen gesetzt. Auch ein sitzender

Abb. 164

Abb. 166 Hund in Vorderansicht kommt vor. — Den Schalen stilistisch ganz gleichartig sind nur einige Amphoren, von denen wenig veröffentlicht ist; vielleicht kommt noch eine Hydria dazu. Überall, auch bei einer Halsamphora, sind die Gestalten in Bildfelder eingeschlossen. Eine andere, noch schlechter bekannte Gruppe von Halsamphoren mit Streifenverzierung gilt als Vorstufe der in den Schalen erreichten Entwicklung.

§ 205 Die Zeichnung überrascht trotz der archaischen Bindung durch die freie Natürlichkeit der Wirkung. Besonders bei bekleideten Frauen, deren Hände vorgestreckt sind, so daß der Oberkörper sich nicht in der Fläche ausbreitet, ist man versucht zu rufen: oh la jolie petite femme! Dabei sind die Einzelheiten, zumal die Köpfe, zum Teil recht unnatürlich; es ist eben Wirkungsform, nicht Daseinsform. Das Obergesicht ist so kurz, daß das Auge dicht über dem Nasenflügel sitzt, und springt übermäßig vor; dadurch und durch die Haarfülle im Nacken entsteht ein langer flacher Bogen von der Stirn zum Rücken, der sehr reizvoll, aber wenig natürlich ist und bei umgedrehtem Kopfe vollends unmöglich
Abb. 164 wird. Diese extreme Bildung fällt besonders bei den Innenbildern der Phineusschale auf; sonst ist sie gemildert, wozu die jonische Schrägstellung der Profillinie beiträgt; stets aber sind die Züge klein und pretiös zierlich. Bisweilen ist die Wangenröte durch einen roten Fleck angedeutet, der freilich so klein sein kann wie bei modernen Hampelmännern oder Holzpuppen, aber deshalb um so weniger als Schönheitspflästerchen gelten darf, als auch die Lippen rot sind. Dieser in der Vasenmalerei unerhörte Naturalismus stammt offenbar aus der großen Malerei, wo er uns literarisch erst bei Polygnot bezeugt ist. Auch die Männerköpfe folgen dem gleichen Grundtypus, doch ist die Nasenwurzel kräftig eingesenkt wie bei vielen chalkidischen Köpfen, mit denen sie auch die Zeichnung des Auges als einfacher Kreis mit Ansätzen teilen. Der von vorn gesehene Kopf des blinden Phineus (mit geschlossenen Augen) wirkt kaum maskenhaft; das Gesicht ist rot gedeckt. Das bisweilen ebenfalls rote Silensgesicht ist mehr oder minder knollig zusammengedrückt und von wechselndem, erotisch höchst überzeugendem Ausdruck. — Am Körper fällt die stilisierte Zeichnung von Schlüsselbein und Halsgrube sowie die Rundung der Brustmuskeln auf, die mit den Warzen zusammen wie umgedrehte Polypenaugen wirken. Die Ritzlinien sind leicht und sicher, aber ohne Sorge um genauen Anschluß aneinander hingesetzt, beim Körper kalligraphischer als beim Gewande. Die stets pferdehufigen Silene sind zum Teil mit Querreihen ganz kurzer Ritzlinien behaart. Der weibliche Ganzakt erscheint nur bei kauernden Nymphen — eine schwierige Aufgabe, die natürlich nicht korrekt, aber dank der hier wie meist vortrefflich beobachteten Bewegungen recht überzeugend gelöst ist; die Brüste eines von vorn gesehenen Rumpfes hängen mit der Spitze nach unten. — Das bisweilen mit kleinen gelben Tupfen oder Kreuzchen gemusterte Gewand schmiegt sich nach jonischer Art stets dem Körper an, soweit es nicht frei hängt. In der Verbindung von Anspannung und Hängen erscheinen einfache, vortreffliche beobachtete Faltenzüge, die über die Einteilung der Mäntel in rote und schwarze Zonen weit hinausgehen. Ganz faltenlos pflegt der kurze, nach chalkidischer Art geschweifte Chiton zu sein; der lange weiße Chiton des Dionysos zeigt die typischen Wellenlinien des Kreppes. Von Chalkidischem ist besonders der Adrastoskrater bzw. -skyphos zu vergleichen (§ 202 Ende; auch die Speisetische sind ähnlich). Zur Gewandung kommt der Schmuck, von den typischen dünnen Halsketten bis zu großen Schlangenarmbändern.

Landschaftliche Elemente zeigt die Phineusschale in den beiden aneinander anschließenden Bildern, die allein genügen, um die ganze Gattung zu charakterisieren. Da fährt Dionysos mit Ariadne auf einem Wundergespann von Löwe, Panther und Hirschen, wie es ähnlich auf jonischen Goldringen erscheint (jonisch ist auch das achtspeichige Rad), und auf den Tieren turnt ein drollig unanständiger Silen; ein zweiter füllt mit Halloh die Schale an einem Brunnenhaus: eine gewürfelte Mauer, ein Löwenkopf, von dem eine Rebe ausgeht, und ein großes Becken. Eine zweite Quelle kommt unmittelbar aus einer Felswand, die man sich zu dem Löwenkopfe, dem rankenden Efeu und den Nägeln, an denen die Nymphen ihre Gewänder aufgehängt haben, denken muß; zwei prächtige Palmen stehen dabei. Zwischen ihnen kauern drei Nymphen mit halboffenem Haar und schwemmen sich eifrig ab; nur eine dreht sich erschreckt um, denn leise schleichen zwei Silene herbei — und was für welche! Ein Vogel füllt den einzigen leeren Raum in diesem Idyll. Das zweite Bild schließt an, so naiv, daß die schwarzen Meereswellen, auf denen zwei Fische eingeritzt sind, von dem Brunnenhaus herunter branden. Auf sie zu flüchten die Harpyen mit den Schüsseln des Phineus, verfolgt von den Boreaden, alle vier im üblichen Schema dekorativ gereiht und doch höchst lebendig. Der blinde Phineus tastet auf seinem eleganten Tische vergeblich nach den Speisen; am Kopfende der Kline steht seine Frau Erichtho, am Fußende zwei Horen, eine mit einer großen chalkidischen Blüte in der Hand.

Zeitlich wird die Gattung, wenn man die „Vorstufen" mitrechnet, ebenso wie die chalkidischen Vasen anzusetzen sein; der engere Kreis der Phineusschale gehört dem Gewandstile nach in die Mitte des 6. Jahrh. Die Herkunft aus jonischem Gebiet, und zwar nicht etwa aus einer italisch-jonischen Werkstatt, wird durch Funde in Korinth und Thera, durch die jonischen, wahrscheinlich kykladischen Inschriften, den feinen orangefarbenen oder blaßrötlichen Glimmerton, die vielen Beziehungen zur chalkidischen und die Nachahmung in der attischen Keramik erwiesen. Nach allem ist kykladischer Ursprung wahrscheinlicher als asiatischer; auch die Entblößung von Männern und die Nacktheit von Frauen sowie die Darstellung von Edelhirschen statt der typischen ostgriechischen Damhirsche spricht dafür. Von Übereinstimmungen mit dem Chalkidischen sind folgende am wichtigsten. Die Technik ist grundsätzlich gleichartig; der Firnis schimmert oft schon bläulich und die Relieflinie kommt nebensächlich vor (Zügel und Stab des Dionysos der Phineusschale). Die Männeraugen mit einfachem Kreis, der rote Augenstern der Frauen, die Schweifung des unteren Chitonrandes, das schräge wie das energisch geknickte Profil, die halbgeöffnete Rosenknospe, die Felderverzierung von Halsamphoren,

die Palme bei Silen und Nymphe: all diese chalkidischen Eigentümlichkeiten kommen gleich oder ähnlich auch anderwärts vor, fallen aber als typische Erscheinungen und in ihrer Gesamtheit schwer ins Gewicht.

Literatur. Nach den Bemerkungen und Zusammenstellungen von *Löschcke*, *Furtwängler* und *Endt* Beiträge z. jon. Vasenmalerei 34ff. ist grundlegend *Böhlau* (und *Wolters*) Ath. Mitt. XXV 1900, 40ff. mit Abbildungen, der jedoch Jonisches von Attischem und wirkliche attische Nachahmungen von Fernerstehendem nicht scharf genug scheidet; in wichtigen Zügen berichtigt ihn *Furtwängler* Gr. Vm. I 209ff. (vgl. besonders 221, 3) Tf. 41 (Abb. 164, Phineusschale; das Gesicht des großen Silens ergänzt). Auch die Gefäßform leitet *Böhlau* unter Ablehnung der offenbaren Vorläufer viel zu künstlich ab. Sein Ansatz „des Typus" in den Anfang des 6 Jahrh. beruht auf der sicher zu hohen Ansetzung des Exekias (§ 273). Weitere Ergänzungen und Berichtigungen: *Pfuhl* Ath. Mitt. XXVIII 1903, 177, 179 (Thera); *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905, 273f. 13f.; *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 142 (Skythenkopf mit Schulteransätzen wie bei Athena [nicht Flügel!], Hund); Vasensammlung zu München I 63f. Tf. 21, 587 (Abb. 166, Amphora aus Korinth) Tf. 22 (589: Abb. 165) mit genauen technischen Angaben (*Böhlau* 46, 1); *Pottier* Cat. III 768ff. (Kantharos zwischen den Augen; die Bezeichnung als „attisch-jonisch" führt irre); *v. Bissing* Festrede Akad. München 1912, 66 (ägyptische Augen). *Pharmakowski* Anz. XXVII 1912, 337, 5 (innen ein Kentaur; echt jonisch?). Vgl. auch *Walter Müller* Nacktheit und Entblößung in d. altor. u. ält. griech. Kunst 138, 158. Überblick: *Buschor*² 102ff. Unselbständig ist *Perrot* IX 538ff.; er vergleicht ganz Verschiedenes, darunter auch die Dinoi des klazomenischen Kreises (§ 175). — Amphoren und Hydria: *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1261, 1263: Vases du Louvre II Tf. 54, 735; DA II 1674 Abb. 64 (Hydria von fraglicher Zugehörigkeit mit schematischer Kampfszene und lebensvollem Schiffsbild); Abb. 166 (Halsamphora mit chalkidisierendem Knospenfries, Sphingen- und Hahnenwappen); *Malten* Jahrb. XXVII 1912, 251, 254, 2 (Bauchamphora mit Rückführung des Hephästos, darüber Sphingenwappen). Weiteres soll sich nach *Beazley* in amerikanischen Museen befinden: *Swindler* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 319 VIIIa 5 mit unkenntlicher Abbildung einer Amphorenscherbe. Die Amphoren 313ff. sind gewiß beide attisch. — „Vorstufen". *Zahn* 1263: Vases du Louvre II Tf. 57, 799; Mon. Piot XVI 118 (Jahrb. V 1890, 247; Tierfriese, darunter lebhafte Kämpfe [Reh von Hunden gepackt], mythische Szene; von *Pottier* für chalkidisch gehalten). *Buschor* a. O. 102 scheint hierher auch Gefäße zu rechnen, die oben als chalkidisch betrachtet worden sind (Louvre Tf. 57, vgl. *Zahn* 1263; anders *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905, 256: chalkidisch). § 206 Abb. 164 Abb. 165 f.

Schwarzfigurige Amphora „von Keos"

Im obigen Überblick wurde bereits eine Amphora erwähnt, deren Inschriften denen von Keos entsprechen. Dagegen weist die Orthographie des Namens Epialtes, ohne Ausschlag zu geben, mehr nach Osten, und das gleiche würde für die Waffe des Zeus gelten, wenn sie als Blitz, nicht als Schwert aufzufassen wäre. Das Gefäß, von dem nur der Rumpf erhalten ist, zeigt in zwei großen Feldern Szenen aus der Gigantomachie, in der gedrängten, lebhaft bewegten Komposition, der kräftigen großzügigen Formgebung und mit dem entschiedenen Ausdruck, die den Relieffries des delphischen Schatzhauses der Siphnier auszeichnen. Es ist ein monumentaler Zug in den Bildern; das dekorative Moment tritt dagegen zurück. Von den großen Gattungen steht die Amphora der attischen Keramik technisch und stilistisch am nächsten.

Literatur. Mon. d. Inst. VI Tf. 78; *Pottier* Vases du Louvre II 68f. E 732, Tf. 54, Cat. II 544f., berichtigt durch *Furtwängler* Gr. Vm. I 222, 2; *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 59ff.; *Endt* Beiträge z. jon. Vasenmalerei 38f.; *Jacobsthal* Der Blitz 15, 2, vgl. Theseus auf dem Meeresgrunde 22; *Bie* Kampfgruppe und Kämpfertypen 50ff.; *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 69f.

Zu diesem Abschnitt ist das Attisch-Jonische zu vergleichen, § 256.

Der eretrische schwarzfigurige Stil

Die eretrische Keramik verdient nur den letzten Platz unter den nesiotischen Gattungen: alles, was wir ihr mit voller Sicherheit zuweisen können, ist unselbständig und minderwertig. Hypothetische Zuweisungen sind mißlich, weil die Grenzen zum Attischen und zum Böotischen nicht scharf sind; urteilen darf man jedenfalls nur auf Grund der örtlichen Funde, die sich durch den zähen Zusammenhang des Geometrischen, Orientalisierenden und Schwarzfigurigen als einheimisch ausweisen (§ 127). Die Hauptform ist bis zuletzt die altgeometrische bauchige Amphora mit hohem weitem Hals und gewöhnlich auch trichterförmigem Fuße. Bei den meisten finden sich neben den großen Bildern kleinere Tierfriese; Tiere im Hauptbild zeigt nur eine flüchtig behandelte Rückseite. Bei dem starken attischen Einfluß § 207

in Ornamentik und Bildern und bei der entschieden provinziellen Minderwertigkeit der gesamten eretrischen Keramik kann man die nahe Verwandtschaft der Tierfriese mit den altattischen nur als Abhängigkeit von diesen auffassen (§ 123). Dabei blieb natürlich eine gewisse örtliche Eigenart gewahrt; wer will, mag auch besondere Jonismen feststellen, z. B. in der Reihung von Stieren. Auch die Szenen stehen den attischen viel näher als den chalkidischen, an welche nur wenig anklingt; am greifbarsten ist noch die Bildung des Männerauges mit einfachem Kreise; da sie hier bei sehr großen Gestalten, in Attika gewöhnlich nur bei kleineren auftritt, wird sie wirklich aus Chalkis stammen. Auch die gelegentlich verwendete Füllblüte darf man von dort herleiten; sonst aber spürt man die Folgen des lelantischen Krieges: Entfremdung der Nachbarn und Niedergang Eretrias. Nur ein starkes und blühendes Eretria hätte zwischen Chalkis und Athen eine selbständige Rolle spielen können. Jetzt veranschaulicht seine schwarzfigurige Keramik nur den bevorstehenden Sieg der attischen über alle anderen. Züge von Eigenart sind in nichts künstlerisch Wesentlichem zu finden, sondern nur in dem zähen Festhalten der altheimischen Amphorenform, dem mehr oder minder bräunlichen Ton und ziemlich braunen Firnis, endlich in Kleinigkeiten wie dem als Füllung dienenden stehenden Efeublatt oder kranzartigen Rosetten.

Literatur. *Laurent* Ἐφ. 1901, 175 ff. Tf. 9 ff., mit fast ganz unkenntlichen Abbildungen. Eine Amphora besser bei *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Tf. 8 f., leidliche Photographien von Alinari. *Laurent* bemerkt vieles richtig, nimmt aber die Gattung zu ernst und stellt etwas zu viel chalkidische und jonische Elemente fest. Wenn z. B. an Rückseiten und Füßen die Ritzung fehlt, so ist das schwerlich ein Jonismus, sondern die gleiche Flüchtigkeit wie bei schlechten attischen schwarzfigurigen Gefäßen; die Ornamentstreifen über den Hauptbildern folgen aus der Gefäßform und brauchen nicht chalkidisch zu sein u. a. m. Treffend urteilt *Dugas* Mélanges Holleaux 76 ff. Weitere Abbildungen: *Nilsson* Jahrb. XVIII 1903, 137 f. Mehr oder minder unsicher sind die Zuweisungen von *Zahn* bei *Graef* Vasen v. d. Akropolis I Tf. 18, 470 f. und Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1261 ff.: Vases du Louvre II Tf. 52, 677 (vgl. aber *Petrie* Tanis II Tf. 31, 21); 53, 725 (vgl. § 256); 57, 810 (eher attisch, vgl. § 252); 60, 861, dazu *Perrot* X 107 („jünger"); vgl. auch Gaz. arch. IX 1884 Tf. 1.

Der schwarzfigurige Stil in Böotien

§ 208 Oben ist gezeigt worden, ein wie merkwürdiges Bild das Nebeneinander und Durcheinander der verschiedensten alten und neuen Stile die böotische Keramik des 6. Jahrh. bietet (§§ 65, 124). Schon beim geometrischen Stil wurde auf eine späte Gattung bildlich verzierter Gefäße hingewiesen, „die Ton und Firnis der schwarzfigurigen Technik verwenden, Abb. 168 f. aber immer noch in der Überlieferung der Dipylonmalerei stehen." Dieser urtümliche Bilderstil findet sich öfters am gleichen Gefäß neben einem Tierfriesstil ohne Ritzung, der archaistischen Parallele des gewöhnlichen Tierfriesstiles. Dieser letztere nahm allmählich immer mehr Bilder auf, so daß schließlich ein früher schwarzfiguriger attisierender Abb. 171 Stil von leicht örtlicher Färbung daraus wurde: der Stil des Dreifußes von Tanagra. Die Ausläufer von beiden und manches Einzelne von anderer Herkunft verschmolzen dann in einem Stile von wirklich starker, echt böotischer Eigenart, der freilich der nächsten Epoche Abb. 613 ff. angehört und seine Hauptblüte im 4. Jahrh. erlebte: dem sogenannten Kabirionstil. Er scheint mit der Zerstörung Thebens durch Alexander erloschen zu sein, doch glaubt man, die Ausläufer der schwarzfigurigen Malerei in Böotien bis in den Hellenismus verfolgen zu können.

Wir sahen schon beim böotischen Tierfriesstile, daß die Grenzen gegenüber dem attischen nicht scharf sind; sie verwischten sich in der bildlichen Malerei immer mehr, so daß in schwarzfiguriger wie in rotfiguriger Technik in Böotien eine Menge gemalt worden ist, was man nur als provinziell attisch bezeichnen kann — von leidlicher, nur technisch etwas verschiedener Ware bis zu talentlosen, besonders rotfigurigen Zerrbildern. Dazu kommt noch allerhand primitives Örtliches. Manches läßt sich nicht sicher von minderwertigen attischen Erzeugnissen scheiden; die politische Grenze selbst schwankte ja auch, besonders im Norden bei Oropos. So läßt z. B. nur das ν ἐφελκυστικόν der Inschrift die Schale des Oikopheles als attisch erkennen. Immerhin erlaubt eine Verbindung von blassem Ton, schlechter Zeichnung und böotischem Fundorte ziemlich sichere Schlüsse. Der Zeitansatz bietet ähnliche Schwierigkeiten wie im geometrischen und orientalisierenden Stil; es muß mit sehr langem Nachleben des Älteren gerechnet werden. Noch um 300 gab es

vielleicht schwarzfigurige Gefäße, die auf 150—200 Jahre ältere attische Vorbilder zurückgehen: die bekannte flüchtige späte schwarzfigurige Ware. Unter solchen Umständen gehen wir dieser im ganzen bemerkenswerten Erscheinung nicht im einzelnen nach.

Ferner sind die in Böotien sehr beliebten schwarzgefirnißten Gefäße von mehr oder minder metallischer Profilierung, besonders große Kantharoi, zu erwähnen. Es trifft sich eigen, daß der einzige signierende Meister dieser Ware, Teisias, ein Athener war oder zu sein vorgab, aber gerade der Zusatz des Ethnikon und böotische Schriftformen zeigen, daß er in Böotien arbeitete. Er war im 6. Jahrh., allem Anscheine nach in dessen zweiter Hälfte tätig. In diese oder etwas spätere Zeit gehört auch der vereinzelte Versuch von Buntmalerei auf weißem Grund an zwei gefirnißten Kantharoi; ein Zusammenhang mit einer kleinen Gattung polychromer Teller des 6. und 5. Jahrh. läßt sich nicht nachweisen. Abb. 170 Älter sind ein paar schwarzbunte bildlich bemalte Gefäße.

Endlich sei auf figürliche Gefäße hingewiesen, die die Technik des schwarzfigurigen Stiles mit der von spätarchaischen Terrakotten verbinden. Ein Salbgefäß in Form eines Fußes mit Sandale trägt auf der Sohle die eingeritzte Signatur des Gryton in böotischer Schrift.

Einzelheiten. Literatur. Die geometrisierende Gattung ist in ihrer geschichtlichen Bedeu- § 209
tung noch nicht gebührend gewürdigt, wenn auch längst als böotisch und archaistisch erkannt worden: *Pernice* Ath. Mitt. XX 1895, 124 f.; *Studniczka* Serta Harteliana 53, 2; *Pfuhl* Berl. phil. Woch. XXIX 1909, 661, 3. *Perrot* X 28 ff., der sich bemüht, ein vollständiges Bild der böotischen Keramik zu geben, kennt diese besonders charakteristische Gattung gar nicht. Die Veröffentlichungen genügen nicht zu einem vollständigen Überblick, lassen aber die Grundzüge erkennen. Einige Gefäße stammen sicher aus derselben Werkstatt, wahrscheinlich vom gleichen Maler, anderes steht ferner, muß aber doch verglichen werden. *Cecil Smith* Journ. hell. stud. I 1880, 202 Tf. 7 (Abb. 169, Schüssel); *Schneider* Abb. 169
Ber. Sächs. Ges. 1893, 62 ff. Tf. 3 (Dreifußbüchse); *Laurent* Bull. hell. XXV 1901, 152 (kleiner Kantharos; 153: ein Bein obiger Büchse); *Furtwängler* Anz. X 1895, 34, 21 (Skyphos protokorinthischer Form). Als zugehörig bemerkt habe ich mir das Kännchen in Leiden, Catalogus Rijksmuseum 60, 8, angeblich aus Assos, während sonst nur Böotien (zweimal Tanagra) als Fundort angegeben wird. Eine Schüssel mit großem Tierfries außen in Heidelberg. Technisch ist im wesentlichen an der alten Dipylonsilhouette festgehalten, doch verrät sich die jüngere Zeit nicht nur durch Ton und Firnis, sondern auch durch gelegentliche wohlverwendete Ritzung, z. B. bei Überschneidung und an Gewändern. Stilistisch ist das Nachleben des geometrischen Formgefühles trotz vielfacher weichlicher Rundungen unverkennbar; dabei verraten sich aber doch Vorbilder von entwickeltem schwarzfigurigem Stile (z. B. die galoppierenden Pferde auf dem Büchsendeckel); die Gattung wird nicht allzuhoch im 6. Jahrh. angesetzt werden dürfen; dafür sprechen auch die Efeublätter, die reichste Form der sehr bescheidenen Ornamentik. Von dem verkommenen Füllornament, das auch auf großen Strecken fehlen kann, sind Punktrosetten und dünne Sternchen am ausgebildetsten; auch flüchtig angedeutete Stauden kommen vor. Unter den Darstellungen überwiegen festliche Szenen durchaus die Reste von Tierstreifen und -gruppen: Opferzüge[1]), Chöre, ausgelassene Tänze, Wettspiele mit Dreifüßen als Preisen, Gelage (theoxenisch?). Zu vergleichen ist auch die oben erwähnte Lekythos aus Theben, Journ. hell. stud. XXIV 1904, 295, die *P. Gardner* u. a. sonderbarerweise für protokorinthisch Abb. 168
halten (§ 105). Die Roheit ihrer Zeichnung darf nicht zu einem hohen Ansatze verleiten; sie kann sehr wohl dem 6. Jahrh. angehören.

Die attisierende Gattung des Dreifußes von Tanagra ist oben bereits im Zusammenhange des Tierfriesstiles, an welchem sie noch teilhat, herangezogen worden (§ 126); hier bedarf es nur noch eines Blickes auf die Szenen. Soviel dekorative Reihung auch bei diesen noch vorkommt, Abb. 171
soviel frisches und naiv drolliges Leben steckt doch darin. Wir empfinden als „böotisch" besonders die eigenartige Verbindung willkürlicher Proportionen und lebhafter Bewegungen. Nicht nur, daß die Gestalten nach unten immer kleiner zu werden pflegen, sondern die in die Luft geschleuderten Arme und Hände verstärken auch durch ihre Vergrößerung den Eindruck der Bewegung. Die komische Wirkung erhöht sich dadurch, daß auch ruhige Gestalten ihre Nase wie Hans Guckindieluft hochstrecken. Das ist schon ein Vorgeschmack der grotesken Komik der Kabirionvasen, eine etwas bäuerliche Ausgelassenheit, wie sie auch die heutigen Böoter bei ihren Panegyreis bewähren. Worauf die besonders beliebten hüpfenden Tänzer hinauswollen, verrät das vereinzelte Auftreten von Silenen unter ihnen; bisweilen sind sie auch unanständig wie Silene. Ihre Reihen wirken aus der Entfernung dekorativ klar, als ob der gleiche Typus wiederholt sei; erst aus der Nähe sieht man, daß kaum zwei ganz gleich bewegt sind, und erhält den Eindruck unmittelbaren Lebens. Der Typenvorrat deckt sich großen Teiles mit dem der geometrisierenden Gattung: Tanz und Gelage mit Flötenspiel, Opferzüge, Wettkämpfe (Tierkämpfe). Der Dreifuß von Tanagra fügt dazu als altes Gut die Hasenjagd, die auch

[1]) *Smith* deutet das Opfer an Athena. Journ. hell. stud. I Tf. 7, irrig auf eine attische Trauung und die Lenäen; *Walters* Abb. 169
Cat. vases Brit Mus. II B 80, findet darin gar im Anschluß an eine frühere Frage von *Studniczka* die Panathenäen, tragische, komische und dithyrambische Chöre. Man kann daher auch ihrer Auffassung des Innenbildes nicht trauen (Kampfszene?). Gegenüber der Meinung von *Zahn*, daß bei dem Opfer eine Typenübertragung von Achill und Troilos vorliege, ist die Warnung *Furtwänglers* Sammlung Somzée 78 zu beherzigen, man solle sich die Herrschaft der Typen nicht gar zu äußerlich denken (Ath. Mitt. XXIII 1898, 61, 3).

auf der geometrisierenden Lekythos aus Theben vorkommt (hier wie dort offenbar von der protokorinthischen Stilisierung beeinflußt), und als neues Element eine der ältesten und einfachsten mythischen Szenen, Perseus (mit Beischrift) und die Gorgonen. An Füllornamenten, die meist fehlen, finden sich hie und da Kreuzchen und rankende Blüten und Palmetten; diese gehen wohl schon auf chalkidische oder attische („tyrrhenische"), nicht auf ostgriechische Vorbilder zurück. — *Löschcke* Arch. Ztg. XXXIX 1881, 29ff., 167, Tf. 3f. (*Perrot* X 47ff.), hielt den Dreifuß noch für attisch, was zuletzt *Noack* vertritt, Ath. Mitt. XXXII 1907, 531; seine Gründe sprechen jedoch nur für den allgemein zugestandenen attischen Einfluß. Die neuen Funde in Böotien lassen keinen Zweifel mehr: *Couve* Bull. hell. XXII 1898, 300f. (*Collignon-Couve* Vases d'Athènes 12,6 Tf. 25, 616); *Burrows* und *Ure* Annual Brit. Sch. Ath. XIV 260f. Nr. 263, 265, Tf. 10a, f, g und c, d, e (a obszön; der Mann auf g hat keine Beziehung zu der Sphinx). Weitere Kantharoi: *Collignon-Couve* Tf. 24, 601;
Abb. 171 Vasensammlung zu München I 40 (Abb. 171; Silen); *Buschor*[2] 123f. (121). Vgl. auch *Weicker* Der Seelenvogel 147f. Weiteres in Theben und Heidelberg. Der Aufsatz von *Ure* in Essays pres. to Ridgeway, Cambridge 1913, war mir unzugänglich.

§ 210 Zu dieser einheitlichen Gattung stellt sich noch manches Verwandte von fortgeschrittnerem Stile, so der Büchsendeckel aus Böotien Bull. hell. XXII 1898, 586, den *Perdrizet* irrig für attisch hält und wohl allzu scharfsinnig erklärt: ich würde dort nur das Parisurteil mit Hirtenhund und Nymphen erkennen. Vgl. auch *Böhlau* Anz. XIII 1898, 190, 6. Weiter gelockert ist der Stil eines stark obszönen bauchigen Skyphos in Theben mit sehr phantasiereichen Liebesszenen (totgeschwiegen von *Ure* 'Εφ. 1912, 109 Tf. 6, 2, wo nur die dezente Seite abgebildet ist) und der Schale bei *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 7, 24; die alten Tänzertypen sind aber unverkennbar. Hier haben wir schon den Übergang zur gewöhnlichen späten schwarzfigurigen Ware 6. und 5. Jahrh., die von der attischen nicht scharf zu trennen ist (vgl. auch *Ure* 'Εφ. 1915, 124f.). Ein durch landschaftliche Elemente merkwürdiges Beispiel ist eine Büchse aus Böotien, *Bethe* Ath. Mitt. XV 1890, 241 Tf. 8, vgl. *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot 74 (5. Jahrh., nicht 6. oder 4.). Was selbst auf der Akropolis von Athen für Schmierereien vorkommen, zeigen Scherben wie *Graef* Tf. 89, 1918. Vgl. auch Berlin, *Furtwängler* Nr. 2116—2121 (Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 8, 2); *Ballheimer* Hamburger Vasen 25ff. — Nachleben durchs 4. Jahrh.: *Pagenstecher* Amer. Journ. XIII 1909, 393ff.; zu 396 vgl. *de Ridder* Cat. vases Bibl. nat. I Tf. 10, 344; *Graef* Vasen von der Akropolis Tf. 77, 1404; *Ure* Black glaze pottery Tf. 9, 3. Dieser und der etwas verschiedene Napf 4 (vgl. Mon. d. Lincei XXII Tf. 63, 1) wären durch einen mitgefundenen protokorinthischen Skyphos spätestens um 500 festgelegt, wenn es sich sicher um einen einheitlichen Grabfund handelte; damit wäre *Pagenstechers* Zeitansatz stark erschüttert. Er beruht überdies in erster Linie auf einem ohne Prüfung übernommenen Versehen von *Walters*, der ein schon im späteren Archaismus auftretendes Ornament als spät rotfigurig bezeichnet (*Lau* Tf. 30, 1). Der Ansatz, zumal die Frage eines langen Nachlebens, bedarf also ebenso wie die Ortsbestimmung noch sorgfältiger Prüfung. Ein wichtiges Stück bei *Watzinger* Ath. Mitt. XXVI 1901, 55, 8; durchs 5. ins 4. Jahrh. zu führen scheinen Palmettenschalen wie *Ure* Tf. 9, 36, Tf. 10, 14, 16, Tf. 11, 4. Vgl. auch *Sieveking* Anz. XXVIII 1913, 446f. 7. — Am Beginne der zum Kabirionstile führenden Entwicklung steht der Becher aus Theben, *Couve* Bull. hell. XXII 1898, 289, *Collignon-Couve* Vases d'Athènes 12 Abb. 5, Tf. 25, 614; vgl. *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 53.

Vereinzelte böotische Funde: Skyphos mit Umrißzeichnung weiblicher Protomen, in wenig geschickter Nachahmung attischer „Kleinmeisterschalen", 'Εφ. 1896, Beiblatt zu S. 244 V; dazu *Wolters* Ath. Mitt. XXXVIII 1913, 201. Roher Kantharos: Berlin Nr. 2116. — Primitive Umrißzeichnung unter dem Einflusse des attischen rotfigurigen Stiles wird unten im Anschluß an das böotische Rotfigurige besprochen (§ 778).

Nicht als böotisch gelten darf der Becher des Theozotos, vgl. § 253. Auch genügt ein vierstrichiges E wohl kaum, um einen Pinax aus Eleusis als böotisch zu erweisen; vgl. *Studniczka* Jahrb. I 1886, 91f. 19. Ob der Teller aus Theben bei *Perrot* X 45 böotisch ist, läßt sich nach der Abb. nicht entscheiden.

Über die einfache, meist ganz schwarz gefirnißte Ware, unter welcher die Kantharoi hervorragen, handelt *Ure* Black Glaze Pottery from Rhitsona in Boeotia, Oxford 1913 (Univ. Coll. Reading, Studies in History and Archaeology V); Tf. 1—8: 6. Jahrh. Zu seinem Versuche genauer Zeitansätze auf Grund der scheinbaren Formentwicklung vgl. Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 171, zu Teisias (Pottery 9f. Tf. 6) ebda XXIX 1909, 348; Annual Brit. Sch. Ath. XIV 203, 292f., 305 (*Klein* Meistersignaturen[2] 212f.); *Wolters* Münchn. Jahrb. 1919/20, 3. Andere Formen z. B. Tf. 13g. Von Deckfarben ist, sofern sie nicht ganz fehlen, häufiger Rot als Weiß in einzelnen Linien und einfachen Ornamenten verwendet (bei Teisias ein roter Lorbeerzweig mit weißen Beeren um den Rand). Nachfahren der Kantharoi von merkwürdig blechernen Formen haben sich noch in den frühhellenistischen Gräbern von Tanagra zusammen mit den schönen Terrakotten gefunden (Bemerkung von *Rhousopoulos* zu einem Stück seiner Sammlung). — Die polychromen Kantharoi Journ. hell. stud. XXIX 1909, 334ff. Tf. 26 sind zu vereinzelt, als daß wir ihre Entstehungsgeschichte erraten könnten, wie *Burrows* und *Ure* versuchen. Der weiße Überzug haftete auf dem Firnis selbst für Sepulkralware allzu schlecht. Gemalt sind mit Zinnoberrot und Gelb ein Apobat und ein Reiter. Die haltbareren polychromen Teller gehen offenbar von der Marmormalerei aus (a. O. 337, 92, Abb. 170, Würzburg,
Abb. 170 dazu Berlin, *Furtwängler* Nr. 2938; ältere polychrome Teller von den Kykladen § 130 Ende). Schwarzbunt: Kantharos in Bonn Nr. 572, *Rhomaios* Ath. Mitt. XXXI 1906, 202, 2. Dreifuß in Berlin, *Pernice* Jahrb. XIV 1899, 63f., 12 Abb. 4, vgl. *Fränkel* Satyr- u. Bakchennamen, Bonn 1912, 19f.

Figürliche Gefäße. Gryton: Anz. XIV 1899, 142, 4. Gleichartig *Furtwängler* Sammlung Saburoff, über dem Text zu Tf. 52[1]), Burlington Exhibition Catal. 1904 Tf. 96, 76 (irrig statt 78), Brit. Mus. B 588 und ein Stück mit einfacheren Sandalenriemen in meinem Besitz, aus Theben. Rot und pastoses Weiß wie an den Terrakotten; vgl. § 318 (Attika). Wahrscheinlich gehört auch das altertümliche Widdergefäß Jahrb. II 1887, 204 und der Stier Ath. Mitt. XXXI 1906, 460 hierher. Ein Schwein und eine Pegasosprotome nennt *Buschor* Münchn. Jahrb. 1919, 28. Zu den eher attischen als böotischen Entenaskoi vgl. § 318.

Der protokorinthische schwarzfigurige Stil

ist wegen seiner festen Verzahnung mit dem orientalisierenden Stile bereits oben besprochen worden (§§ 99 ff.). Hier sei deshalb nur noch einmal auf seine Eigenart hingewiesen: feinste Miniaturmalerei mit Neigung zu einer der großen Malerei angenäherten Polychromie; Strenge des Stils und dekorative Haltung unbeschadet reizvoller Naturbeobachtungen im einzelnen.

Der korinthische schwarzfigurige Stil

Unter den schwarzfigurigen Stilen außerhalb von Attika ist der korinthische von besonderer geschichtlicher Bedeutung, obwohl seine Leistungen in mancher Hinsicht weniger glänzen als die der anderen bedeutenden Stile. Man darf sich auch kaum auf die Ungunst der Überlieferung berufen, die uns hervorragende große Gefäße bisher nur in Italien, besonders Etrurien, in mäßiger Zahl beschert hat, während solche Funde in Griechenland (Delos) und im Osten erst neuerdings gemeldet werden[2]); denn wir besitzen in den Prachtstücken aus Etrurien und in den geweihten Tontäfelchen aus einem korinthischen Heiligtume zweifellos einen Maaßstab für die durchschnittliche Höchstleistung wie für die Masse der korinthischen schwarzfigurigen Keramik. Darnach ist kaum zu erwarten, daß noch korinthische Gefäße gefunden werden, die es an Großzügigkeit der Gestaltungskraft wie der dekorativen Wirkung mit den besten Werken der Chalkidier oder gar des jonischen Meisters von Caere aufnehmen könnten. Durch solche Vergleiche darf man den Korinthern jedoch kein Unrecht tun, indem man bei ihnen vermißt, was sie nicht erstrebten, oder gar übersieht, was ihr eigenstes Verdienst ist — ganz abgesehen davon, daß die genannten Stile im ganzen etwas jünger sind und jedenfalls weiter herabreichen als die Masse der korinthischen Szenenmalerei. Der korinthische Tierfriesstil hat die schwarzfigurige Technik durchgesetzt und damit der archaischen Keramik ihren eigensten Weg gewiesen. Die korinthische Szenenmalerei hat aber deshalb den Zusammenhang mit der großen Malerei nicht verleugnet, sondern vielfach sogar stärker bewahrt als andere schwarzfigurige Stile. In dieser Doppelstellung liegt ihre geschichtliche Bedeutung und ihr künstlerisches Verdienst. § 211 Abb. 172–191 Gr. Vm. III 1 Tf. 121 f.

Die Entstehung der korinthischen Bildermalerei und ihr Verhältnis zum Tierfriesstil ist oben bereits besprochen (§§ 110, 114); wir haben es hier nur mit dem fertigen Stile zu tun, und zwar auch da, wo er sich mit dem Tierfriesstil durchdringt. Dies geschieht in weitergehendem Maaß als in anderen Stilen. Wir sehen nicht nur jenes hierarchische Nebeneinander, in welchem die Szenen die besten Plätze einnehmen, sondern alle denkbaren Formen der Vermengung, von dem Einstreuen einzelner Gestalten und Szenen zwischen die Tiere bis zu bildlich unwirksamer Verwendung von entwickelten Szenen an Gefäßen, deren Form sie nicht zur Geltung kommen läßt. Das oben genannte Beispiel dafür, eine großgestaltige Eberjagd an einem Kugelaryballos, findet sein Gegenspiel in geweihten Tontäfelchen, die statt der üblichen sinnvollen Szenen oder Göttergestalten nur dekorative Tiere zeigen. So finden wir Szenen mit dichtem Füllornament und Tierfriese ohne solches, sehen aber andrerseits auch eine der Szenenmalerei allein eigentümliche Art der Raumfüllung durch Vögel, kleine „Haustiere", Gegenstände und Inschriften; Tiere und Dinge sind meist so angebracht, daß sie der Vorstellung von Boden, Wand und Luft entsprechen; daneben können aber doch noch einzelne Rosetten, Palmetten, Blüten vorkommen. Abb. 179 Gr. Vm. Tf. 121

[1]) Dies Stück wird von *Erbacher* Griechisches Schuhwerk, Würzburg 1914, 35 richtig als „vorpersisch" bezeichnet. Es ist also nur ein Druckfehler, wenn 74, 12 dasteht: 4. Jahrh.

[2]) In Korinth selbst haben Caesars Veteranen leider allzu erfolgreich nach νεκροκορίνθια gegraben (vgl. § 43).

Neben wirklichen Szenen stehen dauernd, oft in hierarchischer Unterordnung wie die Tier-
Abb. 176 friese, dekorative Reihungen und Wappen, besonders von Reitern oder Kriegern mit Rundschilden — letztere das gegebene Gestaltenornament für Kugelaryballen.

Die entwickelte Szenenmalerei wird gekennzeichnet durch einen glücklichen Ausgleich zwischen den Forderungen der Gefäßverzierung und dem Streben, der in Korinth früh und stark blühenden großen Malerei nahezukommen. Grade die korinthische Keramik ist deshalb bei der allgemeinen Erörterung dieser Frage mehrfach herangezogen worden (§ 158): sie nähert sich der großen Malerei durch die häufige Verwendung von Um-
Abb. 177 rißzeichnung und verschiedenfarbigen Silhouetten, durch die Deckung von Gesicht und Hals, oft genug auch von Rumpf und Oberschenkeln des Mannes mit Rot, durch die Fülle der Schichtungen und Überschneidungen; und sie weiß doch die gleichen Mittel in mannigfacher Weise der dekorativen Wirkung dienstbar zu machen nirgends glücklicher als
Abb. 179 auf dem Amphiaraoskrater, wo das Gedränge der wettrennenden Viergespanne durch die dekorative Reihung von vier Schimmeln bezw. Schecken in der vordersten Ebene fernwirkend geklärt und beherrscht wird. Auch nackte Männer sind entgegen aller helladischen Gewohnheit aus diesen Gründen öfters weiß gemalt und Rappen haben weiße, Schimmel rote oder schwarze Mähnen erhalten. Da nun die gedrängten Gestalten und Dinge im Verhältnis zu den Gefäßen meist klein sind und da auch die Ornamentik dieser Gattung viel Weiß verwendet, entsteht ein Bild von äußerst lebhaft bewegter Buntheit. In der gedrängten Fülle und Bewegung, die den Einfluß der großen Malerei verraten, liegt der Unterschied gegenüber der im allgemeinen rein dekorativen Buntheit der jonischen Keramik. — Einen wertvollen Maaßstab für das, was damals in der korinthischen Malerei möglich war, besitzen
Abb. 180 ff. wir an den geweihten Pinakes. Absolut ist dieser Maaßstab freilich nicht; denn einerseits sind auch die Pinakes in Vasentechnik gemalt nur ausnahmsweise kommt daran Fleischfarbe vor — andrerseits fragt es sich, inwieweit die große Malerei sich etwa Beschränkungen gegenüber den Freiheiten dieser ungebundenen Kleinmalerei auferlegte. Dieser Schwierigkeit darf man nicht mit der an sich richtigen Bemerkung aus dem Wege gehen, daß die Grenze von den Pinakes zur großen Malerei verschwimme. Gewiß machen weder Maaßstab noch Technik noch Güte scharfe Schnitte; das lehrt der Vergleich des Pinax von
Abb. 480 ff. Timonidas und anderer mit den tönernen Metopen des Tempels von Thermos. Dennoch muß die Frage erhoben werden, aber man darf sie auch im Hinblick auf assyrische Reliefs und etruskische Wandgemälde ruhig dahin beantworten, daß in der großen Malerei dasselbe Nebeneinander wie auf den Pinakes geherrscht haben wird.

§ 212 Wir hätten demnach zu scheiden zwischen der gewöhnlichen, mehr oder weniger vollständigen Füllung der Fläche mit Gestalten auf gemeinsamer Standlinie und der freien räumlichen Darstellungsweise, die bis zu Durchschnitten von Erz- oder Tongruben und Werkstätten von Töpfern und Toreuten mit entsprechend kleinen Gestalten geht. Bei diesen letzteren Bildern kommt der Raum nur in zwei Dimensionen, in diesen aber so weitgehend zu seinem Rechte, daß die Vasenmaler in richtigem Verständnis ihrer dekorativen Aufgabe nur ausnahmsweise Ähnliches versucht haben. Im Zusammenhange der griechischen Kunstgeschichte noch wichtiger ist der andere Versuch räumlicher Darstellung, dessen bedeutendstes Beispiel eben die Vasen bieten: in engem Rahmen, der nur wenig Luftraum über einzelnen
Abb. 177, 179 Gestalten läßt, sind Menschen, Pferde, Gegenstände in mehreren Plänen geschichtet, so daß trotz der Flächenhaftigkeit der Silhouetten der Eindruck eines räumlichen Hintereinander entsteht. Dieser Eindruck wird auf doppelte Weise noch gesteigert. Erstens durch den reichen Wechsel von Schwarz, Weiß, Rot und tongrundiger Umrißzeichnung; diese Farbgegensätze klären nicht nur die Formen, sondern setzen die einzelnen Silhouetten für unser Empfinden auch räumlich voneinander ab. Zweitens dadurch, daß nicht mehr die primitive seitliche Staffelung, d. h. eine knappe Schichtung gleichartiger Silhouetten, sondern ein lebhaft bewegtes, illusionskräftiges Durcheinander den Eindruck bestimmt. Überblickt man von diesen beiden Darstellungsformen aus die Geschichte der griechischen großen Malerei, so sieht man, daß darin im Keime alles Spätere enthalten ist. Die Anwendung der Linearperspektive erst auf die Gestalten, dann auch auf den Raum, hat keine grundsätzliche
Abb. 648, 655 Änderung bewirkt. Bilder wie das Alexandermosaik oder die pompejanische Entführung der Briseis mit ihrem niedrigen Horizonte sind Nachfahren der alten Silhouettenschichtung,

und die große Malerei dürfte auch da, wo sie die Gestalten freier im Raume verteilte, die Herrschaft der menschlichen Gestalt über Innenräume und Landschaft wenigstens so weit bewahrt haben wie die korinthischen Pinakes. Wenn sich auch die spätere dekorative Landschaftsmalerei an den Hintergründen der Gestaltenbilder entwickelt hat, so waren doch weite Perspektiven jedenfalls kein Merkmal der griechischen großen Malerei. Von ihren beiden Entwicklungslinien ist es die am eigentlichsten griechische, deren Anfänge sich auf den korinthischen Vasen verraten: die Erfüllung eines verhältnismäßig beschränkten Raumes mit organischer Form.

Über den Beziehungen zur großen Malerei darf man nicht die zu den Nachbarhandwerken vergessen. Wie eng sie sind, zeigt die erstaunliche Übereinstimmung zwischen dem Amphiaraoskrater und dem von Pausanias beschriebenen Meisterwerk der Kunstschreinerei, der Lade des Kypselos. Der Text des Pausanias paßt nicht nur im ganzen, sondern streckenweise wörtlich auf den Krater, der auch die farbige Wirkung der Holztruhe annähernd wiedergibt: Zedernholz mit Einlagen von schwarzem Holz, Elfenbein und Gold. Dem Zedernholz entspricht die spätkorinthische Rotfärbung des Tones, die den Alten als Erfindung des sikyonisch-korinthischen Töpfers Butades galt. Die Farbwirkung wurde dadurch wärmer als bei dem altkorinthischen blaßgelben oder grünlichen Ton. Aus der Toreutik stammen offenbar einzelne im Tierfriesstil andersartige oder ganz fehlende Gefäßformen, so Hydrien von metallischer Profilierung und schlanke Kannen mit weitem Halse. Die „Bauchamphora“ ist damals zu verbreitet, als daß man sie in Korinth aus der Toreutik herleiten müßte; aber ihre kantige Mündung gehört doch in diesen Zusammenhang und das gleiche gilt in noch höherem Maße von einer Sonderform des Kraters. Hierfür sowie für die Besonderheiten von Verzierungsweise und Ornamentik braucht man keine Vorbilder außerhalb Korinths zu suchen; mit der Möglichkeit fremder Einflüsse muß man aber angesichts des regen Austausches zwischen den archaischen Kulturzentren rechnen. Diese Fäden alle zu entwirren und stets die Richtung der Einflüsse festzustellen, erlaubt unsere trümmerhafte Überlieferung nicht. Was wir sehen, ist eine bedeutende Eigenart des korinthischen schwarzfigurigen Bilderstiles; dies Ergebnis ist wichtiger als die Einzelheiten des Werdeganges, und aus ihm ist eine Einwirkung auf die Keramik anderer Zentren zweifellos zu folgern. Wie groß sie war, ist schwer zu bestimmen, da auch mit gemeinsamen nichtkeramischen Vorbildern gerechnet werden muß.

Abb. 179

Mit der Frage nach den Beziehungen des korinthischen Stiles ist die nach seinem Ende und nach seiner Zeit verknüpft. Im Rahmen der allgemeinen Chronologie muß man die Masse der Bilder zwischen das Ende des 7. und die Mitte des 6. Jahrh. setzen. Wie andere schwarzfigurige Stile scheint auch der korinthische Bilderstil dem attischen Wettbewerb erlegen zu sein, während der davon nicht betroffene Tierfriesstil noch länger nachlebte. Dies ist einfacher und leichter denkbar als die Annahme, daß der korinthische Stil in den chalkidischen übergegangen sei. Die enge Beziehung zwischen diesen beiden Stilen dürfte allerdings auf Abhängigkeit der kleinen chalkidischen Gattung von der großen korinthischen beruhen (was eine gelegentliche Rückwirkung nicht ausschließt); die chalkidische scheint später einzusetzen als die entwickelte korinthische Szenenmalerei und sich auch länger gehalten zu haben; ein erheblicher Teil der Lebenszeit beider Stile scheint sich aber zu decken. Über den Sicherheitsgrad dieser Deutung des stilistischen Tatbestandes darf man sich jedoch nicht täuschen. Wir übersehen die Entwicklung beider Stile noch zu wenig. Der chalkidische ist als Erzeugnis weniger Jahrzehnte verständlich (§ 196); der korinthische dagegen dürfte eine ganz andere Geschichte gehabt haben. Die Masse der korinthischen Szenenmalerei ließe sich zwar auch in eine kurze Zeitspanne, womöglich das erste Drittel des 6. Jahrh., zusammendrängen; denn die wirklich greifbaren Entwicklungslinien sind kurz und die Aufstellung eines möglichen Entwicklungsschemas von primitiver Parataxe zu kunstvollen Kompositionen hat keinen urkundlichen Wert: die verschiedenen „Entwicklungsstufen“ bestanden nebeneinander. Gerade die paar Scherben, die mit Sicherheit in die Anfänge des Stiles zu setzen sind, zeigen, daß wir den allmählichen Aufstieg zu der uns vorliegenden Blüte noch gar nicht kennen; die Anfänge wird man stark ins 7. Jahrh. hinaufrücken müssen. Macht dies keine Schwierigkeiten, so ist das Befremden

§ 213

Abb. 73

Abb. 188 über die jüngste auf einem korinthischen Pinax vertretene Stilstufe um so größer: dies unbegreiflicherweise bisher nicht gewürdigte Bruchstück erschüttert die ganze Chronologie; denn die Zeichnung entspricht in dem Bilde der einen Seite einer ziemlich fortgeschrittenen Stufe des attischen strengen rotfigurigen Stiles, während die andere Seite das typische korinthische Viergespann in Vorderansicht, jedoch mit einem Ansatze zu perspektivischer Zeichnung der Räder, und eine Weihinschrift mit der älteren Form des korinthischen Jota zeigt (ϡ). Da an eine spätere Wiederbenutzung eines einseitig bemalten Pinax aus technischen wie aus allgemeinen Gründen kaum zu denken ist, kommt man bei aller Vorsicht gegenüber vereinzelten Fundstücken kaum um den Schluß herum, daß die korinthische Szenenmalerei wenigstens in Nachzüglern ebenso lange bestanden haben dürfte wie der Tierfriesstil, d. h. bis um 500. Eine innere Entwicklung hat jedoch offenbar seit der Blüte des Stiles in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. nicht mehr stattgefunden; Nachahmungen fremder Fortschritte dürften vereinzelt geblieben sein. Damit ergäbe sich ein im einzelnen anderes, im ganzen aber doch ähnliches Bild wie beim lakonischen Stile.

Was die Entwicklungsmerkmale innerhalb der uns allein gut bekannten Blütezeit betrifft, so kann man bisher nur soviel sicher sagen, daß technische Züge wie die Rotfärbung des Tones, die Verwendung von Weiß für Frauen, das Zurücktreten der Umrißzeichnung der Spätzeit angehören, ohne daß diese Neuerungen allgemein gewesen sein müßten; spät werden auch manche vegetabilische, zur schwarzfigurigen Koine gehörige Ornamente sein (Efeu, Spitzblätter). Ganz eigenartig und entwicklungsgeschichtlich ohne greifbaren Zusammenhang sind die mit reichlicher Verwendung von Weiß gemalten großen geometrischen Ornamente einer Gruppe rottoniger Gefäße, besonders Hydrien: alle möglichen Mäandergebilde und Spiralen; häufiger ist ein Netzmuster mit Weiß und ganz allgemein vollends das schon im frühattischen und noch im chalkidischen Stil beliebte Treppenmuster. Das Palmettenlotosgeschlinge findet sich auch im protokorinthischen und anderen frühen schwarzfigurigen Stilen. Ähnlich verbreitet ist in der ersten Hälfte des 6. Jahrh. jene Rosenblüte, die im chalkidischen Stil ihre schönste Ausbildung erfahren hat. Sie fällt in der Ornamentik des Bilderstiles mehr auf als im Tierfriesstil und wird auch weiß auf rotem oder Firnisgrunde gemalt, am wirkungsvollsten an den Henkelranken der Hydrien und in Verbindung mit prächtigen Hähnen. Dies letztere Muster — denn anders kann man den Hahn mit der raumfüllenden Ranke über dem Rücken und unter der Brust kaum nennen — war damals ebenfalls allgemein beliebt, von Jonien bis Korinth und Athen, wo es sich lange hielt.[1]) Die korinthischen Töpfer haben es für wert befunden, ein rottoniges Bildfeld zu füllen, vielleicht als sepulkrales Symbol. Gelegentliche Aussparung von Bildfeldern kennen wir bereits aus dem reinen Tierfriesstil; ihr Eidos fand sie im korinthi-
Abb. 190 schen wie in anderen schwarzfigurigen Stilen erst an der „Bauchamphora", deren Felder gewöhnlich Szenen, Reiter, große Protomen oder jene Hähne zeigen. Wie im Tierfriesstile,
Abb. 176 f. so finden wir auch im Bilderstil mehrfache Streifenteilung und Beschränkung auf einen mehr oder minder großgestaltigen Streifen nebeneinander. Die Wirkung ist aller-
Abb. 175 dings ganz verschieden, denn nur an den schlanken Kannen des Bilderstiles sind die großen Gestalten ähnlich schlecht zu übersehen wie oft an den Salbgefäßen; an Krateren, Amphoren, Hydrien ergeben sich klare Bildflächen.

§ 214 Die Stoffe der korinthischen Szenenmalerei sind um so mannigfacher, als zu den Vasen die geweihten Pinakes kommen. Beide zusammen geben ein Bild, das sich zwar nicht mit dem Vollbilde vergleichen läßt, welches wir aus der attischen archaischen Keramik vom Leben der Athener gewinnen, alle anderen schwarzfigurigen Stile jedoch übertrifft. Auf den Pinakes sehen wir mehr das Treiben der Banausen (die nach Herodot in Korinth mehr galten als anderwärts), auf den Vasen mehr das Leben der ritterlichen Oligarchen der großen Stadt des Gewerbefleißes und Seehandels; auch die zahlreichen mythischen Bilder fügen sich diesem Rahmen ohne weiteres ein, zumal viele von ihnen nur durch die Beischriften mythisiert sind; das Übernatürliche tritt ganz zurück hinter einem Ritterleben wie es die vornehmen Korinther selbst führten. Die formale Spannweite dieser Vasenbilder ist sehr erheblich, von dekorativer Reihung einzelner Reiter oder Krieger und wappenartigen Zweikämpfen oder Viergespannen in Vorderansicht zu dem geschilderten Getümmel von

[1]) *Pottier* Vases du Louvre II Tf. 87, 380.

Schlachten und Wagenrennen, zu dem Gedränge großer Abschiedsszenen ausziehender Krieger oder Hochzeitspaare und der bunten Fülle reicher Gelage. Lebt man sich ein in die Welt dieser Bilder und der Geschichten vom archaischen Korinth, so drängt sich die Empfindung auf, daß die Stadt und ihre berühmte Malerschule im damaligen Hellas ähnlich dastanden wie Antwerpen und seine Maler in den Niederlanden. So gewaltig die Unterschiede von Rasse, Entwicklungsstufe und äußeren Bedingungen sind, das Lebensgefühl ist doch verwandt. Man hat richtig von einer „prächtig behaglichen Auffassung des Lebens und des Mythus" gesprochen; diese breite Behaglichkeit steht einem Vergleiche mit Italienischem im Wege. Die unflätigen korinthischen „Rüpel", die Vorgänger der auf korinthischen Vasen vereinzelten Silene, bestätigen diese Empfindung: ihr Gebaren erinnert auch mehr an die niederländische Kirmeß als an die italische Posse. Dem entspricht es, daß sich aus dem reichen Beiwerk der Gelageszenen ein richtiges Stilleben von Waffen auf einem korinthischen Salbgefäß entwickelt hat: gewiß ein Anachronismus, aber ein im allgemeinen Weltgefühl begründeter. So sehen wir denn auch auf den korinthischen früher als auf anderen schwarzfigurigen Vasen in Küche und Kinderstube hinein. Dazu kommen auf den Pinakes neben vielen, meist handlungslosen Götterdarstellungen, vereinzelten mythischen und wenigen ritterlichen Bildern die zahlreichen Szenen von Handel und Gewerbe: Bergbau, Werkstätten von Töpfern und Toreuten, Kriegs- und Frachtschiffe. Andere Bilder aus dem Leben sind vereinzelt, so die Weinlese auf einem Pinax, das Keltern auf einer Vase. Auch Kultszenen sind ganz selten; kaum, daß einmal auf einem Pinax ein Adorant vor der Gottheit oder auf einer Vase eine feierliche Opferprozession vorkommt. In den Rüpelszenen endlich finden wir die Ansätze zur Volksposse; auf einer Vase, die Übermut und Strafe frecher Sklaven darzustellen scheint, trägt einer eine Maske. Abb. 177, 179 Abb. 172 Abb. 180 ff.

Angesichts solcher Darstellungen hat man die für unser Gefühl unmittelbare Komik einer Hadesfahrt des Herakles als absichtliche Göttertravestie aufgefaßt; als Literaturgattung ist sie ja schon homerisch; allein auch hier wird, wie meist im Zweifelsfalle, nur archaische Naivität vorliegen. Sonst ist die mythologische Typik der Korinther nicht erheblich: zu vieles ließ sich mit der Fülle von Bildern aus dem Leben ausdrücken oder doch leicht davon ableiten. Unter den wenigen mythischen Bildern von eigener Prägung sind jedoch ein paar prächtige Stücke. Von ihnen bis herab zu ganz sinnlosen Beischriften epischer Namen gibt es viele Übergänge. So wird aus einer Verbindung von Totenklage und Gelage die Trauer des Achill: der „Tote" klagt selber und die „Klagenden" trösten ihn; vor der Kline steht der Speisetisch, dessen Gaben Achill verschmäht. Noch leichter wird ein großes Gelage zu der verhängnisvollen Geschichte von Herakles und Iole: das Mädchen erscheint dabei wie Iphigenie πατρὸς κατ'ἀνδρῶνας εὐτραπέζους, aber sie wendet den Kopf von Herakles ab. Ein leicht gestikulierender Frauenchor mit Altar und Baum, hinter welchem Peleus lauert wie Achill auf Troilos, stellt die Bezwingung der Thetis dar; oder Troilos reitet davon und schießt auf Achill wie die Amazone auf einer chalkidischen Vase: mehr oder minder sinnvolle Typenübertragungen. Auch die dritte Troilosszene fehlt nicht: Achill schlachtet den Knaben, den er am Bein hochhält, über dem Altar; das Bild verliert aber alle glaubliche Wirkung, da ein Gewimmel anrückender Troer ganz dicht herangeschoben ist. — Das Thema „Auszug des Kriegers" haben wir in verschiedenen Fassungen: auf engem Raum ein paar Gestalten, eine Kline als Andeutung des Hauses, „draußen" der Knappe mit den Reitpferden in Vorderansicht. Hieraus und aus der Typik von Gelagen und Kämpfen ist die Ermordung der auf dem Liebeslager überraschten Ismene, deren Liebhaber flüchtet, abgeleitet. Oder ein langer, gestaltenreicher Streifen mit Wagen und Reitpferden von der Seite, durch epische Namen mehr oder minder mythisiert, nicht aber individualisiert: statt Hektors könnte es jeder andere Ritter sein. Der Auszug des Amphiaraos dagegen ist genau wie auf der Kypseloslade individuell durchgebildet: wir würden die Szene nicht nur ohne die Inschriften erkennen, sondern auch ohne das riesige Halsband der Harmonia, das Eriphyle uns jetzt naiv hinhält. Der Zorn des Helden, das Flehen der Frauen und Kinder, der unheilahnende Alte wirken bei aller Einfachheit der Mittel unmittelbar. Dabei verstärkt sich der Eindruck für uns allerdings durch ungewollte Gegensätze: der Wagenlenker empfängt friedlich den Abschiedstrunk; kaum daß der Pferdeknecht die Hand hebt; raumfüllend treibt sich das Getier des griechischen Hauses herum, Eidechsen, Igel, Abb. 175 Abb. 176 Abb. 178 Abb. 179

Hase, Schlange, Skorpion, Vögel. Zwei mannshohe Fronten deuten Megaron und Propylon an. Daß dies Bild zum Besten seiner Zeit gehörte, geht aus der Übereinstimmung mit der berühmten Lade hervor.

§ 215 Die Zeichnung im einzelnen zeigt bei einem so ausgedehnten Töpfereibetriebe, wie er in Korinth herrschte, naturgemäß eine viel größere Mannigfaltigkeit und einen bedeutend stärkeren Ausschlag vom Besten zum Schlechtesten als bei kleinen, eng begrenzten Gattungen wie die chalkidische oder die Caeretaner. Der attischen schwarzfigurigen Keramik gegenüber sind die Verhältnisse in Korinth allerdings noch einfach; es fehlt jenes Zusammenströmen verschiedener Richtungen von außen her, das Auftreten ausgeprägter Persönlichkeiten und die höchste Vollendung der handwerklichen Durchführung. Um es darin mit einem Klitias aufzunehmen, fühlten sich die besten Korinther nach Ausweis ihrer freieren Kompositionsweise offenbar zu sehr als Maler; von Timonidas besitzen wir eine bescheidene
Abb. 182 f. Flasche mit einem Troilosbild und den größten und bedeutendsten Pinax, der sich der Vasentechnik nur teilweise bedient: die Gestalt der einen Seite ist ohne Firnis, die der anderen ohne Ritzung in Umrißzeichnung, Deckfarbe und verdünntem Firnis gemalt; sie ist ein Gemälde gleicher Art wie die tönernen Metopen von Thermos. Nach den führenden Meistern richtete sich der Durchschnitt, und gewöhnliche Arbeiter schmierten menschliche Gestalten ebenso hin wie dekorative Tiere. Wenn ein solcher namens Chares seinen geklexten Reiterfries signiert hat, so geschah das wohl nur aus Stolz darauf, daß er schreiben konnte und allerhand epische Namen wußte. Auffällig bleibt es immerhin, denn wir besitzen nur noch eine weitere Signatur, die aber zugleich eine Weihung ist (Pinax des Milonidas). Schmierereien wie die des Chares sind in der Szenenmalerei natürlich viel weniger häufig als im Tierfriesstil, aber sie finden sich nicht nur auf Vasen — dazu gehört selbst die
Abb. 172 hübsche Familienszene von Frauen mit Kindern und beim Spinnen (zwischen Tieren) — sondern auch auf Pinakes. Schwankungen in der Sorgfalt finden sich auch am gleichen
Abb. 179 Gefäße. Die Hauptbilder des Amphiaraoskraters sind gut, aber hie und da doch etwas
Gr.Vm. Tf. 121 f. rasch gemalt; es gibt sorgfältigere korinthische Bilder. Die Nebenstreifen und -felder dagegen sind entschieden flüchtig, wenn auch mit sicherer Routine heruntergemalt; der Maler kam sich wohl zu gut dafür vor, und neben einer dekorativen Gorgone ritzte er gar noch die „Studie" einer Protome in den Ton. Andere Maler gaben sich in allem gleichmäßige
Abb. 176 Mühe und machten nicht einmal die Reiter eines Nebenfrieses alle nach der Schablone (Eurytioskrater). Trotz dieser Ungleichheit verrät sich natürlich auch die allgemeine Stilentwicklung deutlich genug und manches charakteristische Bild gestattet lehrreiche Vergleiche mit der Plastik des argivisch-sikyonischen Kreises.

Angesichts solcher kleiner und großer Verschiedenheiten ist es natürlich, daß zwar gewisse Grundzüge der Zeichnung häufig wiederkehren, daneben aber auch sehr erhebliche Abweichungen aller Art vorkommen. Vieles, besonders auf den Pinakes, steht ganz allein. Immerhin lassen sich größere und kleinere Gruppen von Zusammengehörigem scheiden. Am leichtesten ist dies an den Profillinien der Köpfe zu zeigen. Stirn und Nase liegen nur bei summarischer Zeichnung (gewöhnlich in kleinem Maßstab) oft in einer Linie; gute, schräg durchgezogene Profile sind nicht häufig. Meist ist der Umriß ausdrucksvoll bewegt, und zwar bei Männern und Frauen etwas verschieden; das weibliche Profil pflegt etwas Sanftes und Weiches zu haben. Der männliche Typus steht bisweilen
Abb. 176, 179 dem chalkidischen mit der steilen Stirn recht nah, ist jedoch auch in diesem Fall etwas, gewöhnlich bedeutend gemildert. Von dieser vornehmen Hauptgruppe, in welcher die Nase oft fein gebogen ist, scheidet sich mancherlei Besonderes. Am bemerkenswertesten ist eine kleine Zahl von Profilen, deren Nase einwärts gebogen und mit einer kräftigen Spitze versehen ist; die Stirn ladet mit einer scharfen Ecke darüber aus. Dieser charakteristische Typus findet sich gleichermaßen bei gewöhnlichen Köpfen,
Gr.Vm. Tf. 122, 1 bei jener „Studie" am Amphiaraoskrater, wo sonst die vornehmen Formen herrschen, und bei sorgfältig
Abb. 192 gezeichneten großen Protomen. Weniger einheitlich sind die Fälle, in welchen die Nase unverhältnismäßig weit ausspringt. Dies kommt sowohl bei vornehmen wie bei vulgären Typen, bei flüchtiger wie bei sorgfältiger Zeichnung vor. Ein rechter Prolet dieser Art findet sich auf einem Pinax neben zwei
Abb. 184 f. ganz anderen Köpfen, einem Jüngling mit „griechischem" Profil und einem Greise mit gefurchter
Abb. 179 Stirn. Das Alter ist bei dem Halimedes des Amphiaraoskraters durch eine hängend gebogene Nase und Bartstoppeln angedeutet. Entschieden kurznasige Profile scheinen nur auf Flüchtigkeit zu beruhen, auch bei Rüpeln, die bei besserer Ausführung nie zusammengedrückte, sondern stets normale, oft vornehme Gesichter haben. Ein Kentaur dagegen soll durch eine stark vorgewölbte Stirn mit ausspringender Nase als unfeines Wesen bezeichnet werden. — Köpfe in Vorderansicht sind selten —
Abb. 71 abgesehen von der Gorgonenfratze, die wirksam stilisirt ist. Die bei den Chalkidiern so beliebte Umgehung der Schwierigkeit durch Darstellung eines heruntergeschobenen Visierhelmes findet sich daneben auch. — Das Auge ist beim Manne ebenso mandelförmig gedacht wie bei der Frau und

ist bei weißen oder nur umrissenen Männern genau so gezeichnet. Bei Ritzung des Auges auf Firnis dagegen überwiegt die helladische Gewohnheit, sich die Arbeit leicht zu machen: es wird meist nur ein Kreis mit angesetzten kleinen Winkeln oder Strichen gegeben — und zwar wieder bei beiden Geschlechtern, denn es kommen auch Frauenköpfe in voller Firnissilhouette mit Rot neben der üblichen Abb. 191
Umrißzeichnung oder Weißfärbung vor; bei Schimmeln und Rappen findet sich der gleiche Unterschied.
Die Ausnahmen von dieser Regel sind jedoch recht zahlreich und stellen meist die normale Mandelform Abb. 189
her — selten durch eine fortlaufende Ritzlinie, öfter durch entsprechende Bildung der ansetzenden Winkel; bei besonderer Sorgfalt ist der Firnis dort ganz fortgekratzt. Umgekehrt können jedoch Abb. 179
die Ansätze am Kreis auch völlig fehlen. Der Augenstern ist auf Tongrund oder Weiß mehr oder minder sorgfältig als Firnisscheibe gemalt. Auf Firnis ist er verhältnismäßig selten durch einen zweiten, inneren Kreis angedeutet; der einfache Kreis wie im chalkidischen Stil überwiegt Abb. 180
durchaus, und zwar auch bei großen Köpfen; bei kleinen ist diese Zeichenweise ziemlich allgemein helladisch: man verlangt dort keine Trennung von Lidern und Stern. Es fragt sich jedoch, ob nicht wenigstens bei großen Köpfen in der Regel eine rote Scheibe als Stern vorhanden war; denn eine solche ist ziemlich häufig erhalten. Bei durchlaufender mandelförmiger Ritzung darf der Stern natürlich so wenig fehlen wie bei den gemalten Augen; dennoch ist er nicht nur bei der spielend geritzten Studie einer Protome am Amphiaraoskrater fortgelassen, sondern fehlt gelegentlich auch sonst — falls er nicht auch dort rot war. Neben diesen Hauptformen kommt noch mancherlei Besonderes vor, so z. B. eine äußerst flotte und freie Ritzung auf jenem Aryballos mit der Eberjagd; dort ist auch das Gesicht des Sterbenden bemerkenswert: das Auge ein gerader Strich mit einem Winkel darüber, die Zähne gefletscht. Noch mehr Ausdruck zeigt der Kopf eines Kämpfenden, der die Zähne in krampfhafter Anstrengung fletscht und das Auge verdreht (dämonisches Wesen?). — Das Ohr sitzt nach archaischer Art oft sehr hoch und weit hinten, gelegentlich geradezu im Nacken; die Zeichnung schwankt von vereinfachten, aber leidlich natürlichen Formen zu mehr oder minder ornamentalen. Bisweilen fehlt das Ohr auch da, wo man es unbedingt sehen müßte. Abb. 180, 185

Auf die Zeichnung des Körpers kann nicht in gleicher Weise eingegangen werden. Die Proportionen § 216
schwanken auf den Pinakes stärker und öfter als auf den Vasen bis zu Zwergentypen. Am häufigsten ist der Kopf zu groß und der Rumpf zu schmächtig; dieser wurde ja im hohen Archaismus allgemein vernachlässigt und kommt daher nur in reinen Seitenansichten bisweilen nicht schlecht heraus. Neben solchen findet sich andrerseits die ideographische Ausbreitung in der Fläche auch da, wo sie im Widerspruche mit den Armansätzen steht, so daß jene pseudoweibliche Mißbildung, die wir von jonischen Vasen her kennen, herauskommt. Hierin leisten wieder die Pinakes das ärgste, selbst bei Abb. 180
langbekleideten Männern; gelegentlich sind sogar beide Arme an derselben Seite angesetzt; diese Mißbildungen sind jedoch Ausnahmen. Die Schlüsselbeine sind oft nicht übel gezeichnet und ganz Hervorragendes wurde an Armen und Beinen geleistet. Selbst die schwierigen und auch meist ziemlich schematischen Hände sind bisweilen glänzend gelungen. Gelenke und Muskeln sind mit archaischer Kalligraphie, aber deswegen im allgemeinen doch nicht leblos ornamental gezeichnet. Der große Pinax des Timonidas ist in dieser Hinsicht merkwürdig ungleich; gegenüber Schenkeln und Knien Abb. 182 f.
des Jägers bleiben Füße und Arm entschieden zurück; die Zehen des rechten Fußes, übrigens ihrer 6, wirken kraftlos wie Blätter; dagegen ist die geritzte rechte Hand des Poseidon viel besser gelungen. Bei einem ausnahmsweise behaarten Unterschenkel auf einem Pinax erhält man sogar den Eindruck der Rundung. Die Beine des Jägers von Timonidas sind ähnlich wuchtig wie bei den Statuen von Kleobis und Biton; doch kommen auch alle anderen Proportionen vor; der Durchschnitt unterscheidet sich nicht von anderen Stilen dieser Zeit. Das Glied ist bei Arbeitern, Sklaven, Rüpeln bisweilen Abb. 186
dick oder lang und hängend gebildet. — Der weibliche Körper wird nur selten nackt oder entblößt gezeigt: bei Rüpeltänzen, bei obszönen Gruppen mit Silenen, bei der auf dem Liebeslager überraschten Ismene, vielleicht auch bei gelagerten Hetären, falls es nicht eher Jünglinge sind. Die Brüste sind bei Ismene durch Kreise einfach aber nicht schlecht an dem von vorn gesehenen Rumpf angegeben — Abb. 178
ein bemerkenswerter Mut zur Wiedergabe der Erscheinung, wenn man bedenkt, wieviel später im attischen Stile noch das primitive Klapprofil herrscht. An dem nach vorn gedrehten Rumpf einer Tanzenden sind die Brüste zwar ähnlich, aber doch wenigstens nicht zur Seite geklappt, sondern wie herabhängend gezeichnet. Sonst sind sie meist von den Armen verdeckt. Die nackten Frauen sind weiß; nur bei ganz oder teilweise Bekleideten findet sich vielfach Umrißzeichnung oder Firnissilhouette mit Rot. Bei Männern kommt Umrißzeichnung auf Vasen fast nur am Gewand und auch auf Pinakes nicht oft für Kopf und Körper vor. Normal ist die schwarze Silhouette, die oft weitgehend mit Rot gedeckt wird, am häufigsten an Kopf und Hals, doch auch an Rumpf und Beinen in verschiedener Weise. Die Deckung von Brust und Oberschenkeln erinnert noch am meisten an die dekorative Färbung bei Tieren, doch wird auch der Leib allein oder der ganze Rumpf rot gedeckt. Darin und bei den Köpfen liegt doch wohl Einfluß der großen Malerei vor, in welcher Ekphantos von Korinth diese Färbung eingeführt haben soll. Bei Frauen findet sich diese Gleichstellung mit den Männern noch auf einem der feinsten rottonigen Pinakes, während sie auf Vasen im allgemeinen auf Gestalten und Szenen, die mit Tierfriesen gleichwertig sind, beschränkt ist. Vereinzelt und natürlich hier ebenso wie in anderen Stilen aus der großen Malerei entlehnt ist die Verwendung von Fleischfarbe für Männer auf Pinakes. — Von den Bewegungen fallen zwei Typen besonders auf: eine stark diagonale Streckung, die anscheinend aus dem alten „Knielauf" entwickelt ist — sie findet sich in gleicher Weise bei Bogenschützen, Lauernden, umgewendet Flüchtenden —, aber auch allgemein bei mächtigem Ausschreiten und Abb. 177
weit ausgreifenden Armen verwendet wird, sowie das Herausstrecken von Gesäß und Bauch bei den Rüpeln. Von diesem hängt wohl das gelegentliche starke Durchbiegen des Rumpfes bei Arbeitern ab. An Verrenkungen bis zum Kopfstehen leisten die Rüpel Erhebliches. Vereinzelt ist das Abspringen

vom Pferde, vgl. die Akroterien des Tempels von Lokri und des Schatzhauses der Athener in Delphi. Tote und Sterbende sind nie ganz überzeugend ausgestreckt, doch stehen die besseren Dar-
Abb. 191 stellungen hoch über dem auf die hohe Kante gelegten Zinnsoldaten der Dodwellpyxis, die darin auf der Stufe der naivsten geometrischen Bilder steht. Etwas umgelegt wirken auch die gelungeneren vornüber Gestürzten, die aber wenigstens in reiner Seitenansicht erscheinen; mit diesem Typus hängt auch der ins Schwert gestürzte, auf Knien und Unterarmen ruhende Aias sowie ein vortreffliches Minotaurosbild zusammen. Auf dem Rücken Liegende sind entweder etwas in Vorderansicht gedreht oder auch von der Seite, aber mit stark angezogenen Beinen gezeichnet. Von Gebärden ist als eigenartig die des Odysseus und Diomedes bei der Auffindung des gespießten Aias auf dem Eurytioskrater zu bemerken: sie fassen sich bestürzt hinter das Ohr, soweit das der Helm gestattet. Ebendort
Abb. 176 zeigt Iole dem Herakles ihre Abneigung durch Umwenden des Kopfes — eine Haltung, die als mehr oder minder bestimmtes Ausdrucksmittel auch auf chalkidischen Vasen vorkommt (§ 197).

§ 217 Das Gewand fehlt bei Männern öfter als es im Leben der Fall gewesen sein kann: Nacktheit und Entblößung, z. B. das Fehlen des Chitons unter dem Panzer, sind auf dem Wege zur idealen Nacktheit. Diese Entwicklung steht jedoch erst im Anfang und ist in der Bewaffnung, welcher oft der Hoplitenpanzer fehlt, auffälliger als bei bürgerlicher Tracht. Ganz nackte oder nur mit dem Schultermäntelchen bekleidete Männer treten gegenüber den vollbekleideten doch noch zurück — abgesehen natürlich von den Banausen, die auch im Leben ganz oder fast nackt arbeiteten. — Mit Ausnahme des kurzen Chitons, der mindestens an Rücken und Gesäß straff anzuliegen pflegt, verhüllt das Gewand im allgemeinen die Körperformen. Gegürtete Chitone und Peploi schmiegen sich natürlich den Hüften an, doch sind nur ausnahmsweise nach jonischer Art die Umrisse von Gesäß und Bein durchgedrückt. Als Regel herrscht vielmehr die erscheinungsgemäßere Verhüllung, die bei der einfachen Linienführung des Archaismus etwas sackartig wirkt. Im einzelnen folgt die große Masse der Bilder einer ziemlich festen Typik, doch sind zumal auf den Pinakes viele Ausnahmen und Besonderheiten festzustellen. Bei roher Zeichnung, die sich auf den Vasen oft in Verbindung mit dem Tierfriesstile findet, kommen nicht nur Vereinfachungen, sondern auch Eigenheiten vor. Die Haupttypik teilt natürlich vieles mit anderen Stilen, besonders dem chalkidischen und attischen, zeigt aber im ganzen doch eine entschiedene Eigenart. Faltengebung ist ihr grundsätzlich fremd,
Abb. 180. 188 nur in wenigen Fällen kann man fragen, ob ein Ansatz dazu vorliegt; nur jene vereinzelte Scherbe aus der Zeit um 500 zeigt entwickelte Falten. — Sieht man von dem kleinen, meist roten, selten weißen Schultermäntelchen ab, so ist das einfachste, meines Wissens nur auf den Pinakes ein paarmal belegte Kleidungsstück eine Art kurzes Wams, das von den Schultern bis zu den Hüften reicht und wie ein unten verengter Sack aussieht. Der meist kurze, selten halblange, fast bis zum Knie reichende Chiton liegt dagegen auch dann am Körper, wenn keine Gürtung sichtbar ist; nur ein über den Gürtel gezogener Bausch hängt natürlich frei. Er wird entweder in einheitlicher Masse, die vorn tief über den Gürtel herabhängt, oder zweiteilig gezeichnet wie beim Peplos: bei Vorder-
Abb. 185 ansicht hängt dann seitlich, bei Seitenansicht vorn und hinten je ein kleiner Bausch etwas über den Gürtel herab. Letztere Bildung ist im Archaismus ziemlich verbreitet. Der untere Chitonsaum verläuft gewöhnlich gerade, sofern ihn nicht ein erhobenes Bein im Bogen hochzieht; doch ist er bei Reitern, wo das naheliegt, bisweilen als flache Wellenlinie gezeichnet. Dies wirkt besonders glücklich, wenn das Ende leicht zurückfliegt, findet sich jedoch auch bei trikotartigem Anliegen. Außerdem
Abb. 182 kommt auf einzelnen Pinakes und Vasen die schurzartige kretische Bildung mit starkem Schwunge vor, die im chalkidischen Stile typisch ist. Zwischen diesen Extremen steht die protokorinthische
Abb. 189 Bildung. Bei Arbeitern, die meist nackt sind, erscheint bisweilen die Exomis. Beim langen Chiton und beim Peplos ist der untere Rand bei sorgfältiger Arbeit stets und auch sonst oft in einer oder zwei Wellen geschwungen; diese Form ist auch im Chalkidischen und Attischen häufig und findet
Abb. 174 sich schon auf delisch-melischen Vasen. Ausnahmsweise, wie auf der Flasche des Timonidas, wird die ornamentale Formel zu einer natürlichen Bewegung des Saumes, worin ein Schritt zur Faltenbildung liegt. Sonst aber hat die Wellenlinie den Malern gerade in ihrer abstrakten Form gefallen
Abb. 172 und sie verwendeten sie daher auch an weniger passenden Stellen, z. B. mitten am Peplos oder gar am kurzen Chiton in Brusthöhe, endlich am unteren Saume des Mantels in verschiedener Weise: parallel mit dem Chitonsaum und beim vorgezogenen Frauenmantel in großem Schwunge von der Schleppe aufwärts zum vorderen Zipfel. Dies beides ist im Korinthischen selten, im Chalkidischen dagegen ist wenigstens das erstere häufig. Die Korinther haben die Widersinnigkeit dieser Linie bei dem unter der Achsel durchgezogenen Himation — woran sich die Chalkidier nicht stießen — richtig empfunden und geben daher dort gewöhnlich einen einfachen Bogen. Auch den oberen Rand zeichnen sie verständnisvoll entweder als flachen Bogen von der Brust zum Kreuz oder als Oval von der Brust
Abb. 181 zum Nacken — wobei sie freilich etwas mehr zeigen, als man mit einem Blicke sieht. Diese letztere Form
Abb. 176 ist eigentümlich korinthisch, ebenso beim vorgezogenen oder auf den Unterarmen ruhenden Frauenmantel ein spitzer Zipfel, der den unteren Saum des Chitons oder Peplos trifft. — Die Gewänder sind häufiger in ruhigen roten, schwarzen oder weißen Flächen gehalten als gemustert; oft fehlt auch jede Randborte. Bei tongrundigen Chitonen empfanden die Maler dagegen meist das Bedürfnis, die Gewandfläche deutlicher als durch bloße Umrisse vom Grund abzusetzen. Sie haben dazu jedoch nur ausnahmsweise
Gr. Vm. Tf. 121 (Abb. 179) Flächenmuster verwendet, die offenbar an Linnenchitonen nicht häufig waren, sondern eine eigene Art von Innenzeichnung ausgebildet. Den Ausgangspunkt bot wohl die Ärmelnaht, die selten fehlt,
Abb. 181 meist aus zwei bis drei Linien besteht und bisweilen ein ankerförmiges Schmuckmotiv, ausnahmsweise eine Knopfreihe zeigt. Die Linien sind bald gerade, bald folgen sie dem Armumriß, bisweilen deuten sie auch in unregelmäßiger Führung Verschiebungen des Stoffes an. Die geraden Linien wiederholen sich nun am Chiton, und zwar kommen oft zu der oder den der Ärmelnaht entsprechenden Mittellinien

noch Einzellinien in der Mitte der beiden Seitenbahnen. In kleinem Maaßstabe, wie an der Flasche des Timonidas oder der Dodwellpyxis, kommen diese beiden Teilungslinien auch allein vor. Andrerseits findet sich auch eine breite Mittelgruppe von mehreren Linien, bis zu sieben. In Wirklichkeit waren die Schmucknähte schwerlich so weit ausgebildet; man darf die Darstellungen nicht allzu wörtlich nehmen; das Fehlen dieses Motivs auf weißen Chitonen warnt davor. Dagegen spielt vielleicht die tatsächliche Längsstreifung verschiedenfarbiger oder gemusterter Stoffe hinein. Falls es Chitone wie den der Eurydike auf dem Amphiaraoskrater gab, so können sie aus Längsbahnen zusammengenäht gewesen sein. Auch dies kann jedoch nicht als sicher gelten, wenn man die anscheinend auf Schmierereien beschränkte, offenbar dekorative Querstreifung vergleicht. Mäntel sind selten gestreift. Daß die Maler hierbei je an Falten gedacht hätten, ist kaum anzunehmen; dagegen könnte die fächerförmige Ritzung eines Mantels auf einem leider unvollständigen Pinax Falten bedeuten — vermutlich in Nachahmung eines anderen Stiles wie auf jener späten Scherbe. — Gewandmuster fehlen oft ganz, nicht einmal eine Saumnaht ist allgemein. Viel häufiger als Flächenmuster sind Randborten, die sich vom kurzen Wams bis zum großen Himation finden. Ihre Verzierung besteht oft aus Wellenlinien, die auch in Haken aufgelöst sind, Zickzack, Winkeln, kleinen Kreisen, statt welcher auch weiße Punkte auf Firnis oder Firnispunkte auf Weiß vorkommen, und allerhand Seltnerem, darunter Mäanderbändern. Auf einem Pinax hängt noch ein Stabmuster an der gewöhnlichen Randborte; dies ist ebenso vereinzelt wie richtige Fransen. An den Mantelecken sitzen öfters kleine, selten große Quasten. Ähnliche Bortenmuster wie am Rande sind verhältnismäßig selten zur Teilung der Fläche in beiden Achsen oder zu vollständiger Streifung verwendet. Das häufigste Flächenmuster sind rote Tupfen auf Firnis, einmal über den nackten Arm hinweg, seltner Firnistupfen auf Tongrund. Ferner finden sich geritzte Kreuzchen und Schuppen auf Firnis, gemalte und geritzte Karrierung verschiedener Art u. a. m., bis zu dem großen Mäandermuster beim Wagenlenker des Amphiaraos. Ganz eigenartig ist das reiche Muster unterhalb des Gürtels am Peplos der Athena auf einem rottonigen Pinax. Streumuster sind vereinzelt (große Punktrosetten).

Abb. 181
Abb. 174, 191
Abb. 179
Abb. 174 f.
Abb. 175, 182
Abb. 174
Abb. 179

Liegt beim Gewand ein erhebliches stilistisches Interesse vor, so ist das bei Haartracht, Schmuck, Waffen, Gerät, Wagen, Schiffen u. a. m. bis zu den Töpfer- und Hochöfen in viel geringerem Maaße der Fall; auf das Antiquarische einzugehen ist aber hier nicht möglich; nur auf weniges Bemerkenswerte kann hingewiesen werden. An der Bewaffnung fällt die verhältnismäßig häufige genaue Angabe von Oberschenkelschienen auf. Der Panzer zeigt stets die helladische Metallform, ist aber trotzdem bisweilen weiß gemalt wie ein jonischer Linnenpanzer, ebenso der Helm. Der Schild ist meist rund, seltener gleichmäßig oval, mit oder ohne den böotischen Ausschnitt. Die Schildzeichen sind oft tongrundig wie im chalkidischen Stile (bei rotem Ton auch weißgrundig), von dem häufigen Sichelwirbel bis zu dem in Umriß gezeichneten Gorgoneion. Bisweilen ist auch die Innenseite bunt verziert, von weißen Tupfen bis zu Volutenmustern. Auf einzelnen Pinakes ist seitlich am Gesäß eine verzierte Scheibe zu sehen, die bei einem besonders sorgfältigen Stück deutlich an zwei Schnüren hängt — also wohl ein mehr oder minder ornamental gewordener Schutz, eine Ergänzung zu Oberschenkelschienen und Unterleibsmitra, die ja auch selten dargestellt sind. Aus drei solchen Scheiben besteht der kampanische Brustpanzer. — Die Öfen sind nach Form und Größe meist durchaus erscheinungsgemäß dargestellt; die von oben bedienten hält man für Hochöfen. Bei einem Töpferofen hat der Maler es sich jedoch nicht versagen können, uns die Gefäße darin zu zeigen; er gibt einen wagerechten Schnitt in Aufsicht, als ob die Kuppel abgenommen wäre.

§ 218
Abb. 179

Von der Zeichnung der Tiere ist hervorzuheben, daß die Pferdetypen nicht nur, wie die anderen Tiere auch, im einzelnen sehr verschieden sind, sondern auch einen starken entwicklungsgeschichtlichen Ausschlag zeigen — von dürren und steifbeinigen geometrischen Formen bis zu saftigen und selbst etwas gedrungenen mit schweren Köpfen. Reste des geometrisierenden Formgefühls hielten sich stets und führten zu einer Art Manierismus, der freilich dem attischen nicht gleichkommt. Neben Einzelzügen, die allgemein archaisch oder doch nicht auf den korinthischen Stil beschränkt sind, fällt als korinthische Besonderheit auf, daß die Pferde bisweilen leicht gescheckt oder gefleckt sind. Die Scheckung wird durch ziemlich große schwarze oder weiße Flächen von einfachem Umriß bewirkt, die Fleckung durch kleine ornamentale rote Flecke mit Ritzung auf Firnis. Ähnliche finden sich bei Hunden in Firnis auf Tongrund oder verdünntem Firnis. Bisweilen sind eine Menge Rippen angegeben. Aus dem verbreiteten Typus des von vorn gesehenen Viergespannes sind offenbar die einzelnen Pferde und Reiter in Vorderansicht, mit zur Seite gewendetem Kopf, abgeleitet; die Beine des Reiters sieht man dabei von der Seite. Ein Esel erinnert an Pferd, Hund und Eber: dem Maler fehlte offenbar ein Vorbild und seine eigene Kunst genügte nicht; der Reiter soll quer sitzen.

Gr. Vm. III 1
Abb. 179
Abb. 182

Landschaftliche Elemente sind auf korinthischen Vasen selten und auch auf den Pinakes bei Darstellung von Erz- oder Tongruben primitiv; das allgemeine räumliche Moment ist oben bereits gewürdigt (§ 212).

Abb. 173
Abb. 186

Inschriften sind häufig, aber für die Vasenbilder keineswegs typisch. Die große Mehrzahl sind Namensbeischriften; selbst eine Eidechse wird als ἀσκάλαβος bezeichnet. Selten sind Signaturen — auf Vasen und Pinakes je zwei von drei Malern, deren einer zugleich der Weihende ist —, Erklärungen (φεύγει-διώκει), sinnlose Inschriften, Alphabete. Nicht sicher nachgewiesen sind kurze Ausrufe der Dargestellten. Auf den Pinakes kommen noch die Weihinschriften und mancherlei Äußerungen der Weihenden hinzu. Auf jenen altertümlichen Scherben sind die Inschriften sehr groß und füllen ausgiebig den Raum. Später werden sie kleiner, gehen jedoch selten auf das attische Durchschnittsmaaß herab. Bei natürlichem oder durch Füllornamente bedingtem Platzmangel sind die Inschriften ausnahmsweise auf die Darstellung selbst gesetzt, und zwar nicht nur auf Beiwerk

Abb. 73

Abb. 179 wie das Haus des Amphiaraos (mit Firnis auf Weiß, mit Weiß auf Firnis), sondern sogar auf die Gestalten selbst (geritzt).

§ 219 Literatur. Vgl. die Literaturangaben zum orientalisierenden Stile, §§ 111 ff., wo wegen der engen Verflechtung mit dem schwarzfigurigen Stil oft vorgegriffen ist; das Hergehörige ist mit Hilfe der fettgedruckten Stichworte leicht zu finden. Allgemeines. Eine erschöpfende Monographie fehlt. Vorläufig tut die zusammenfassende Behandlung von *Wilisch* D. altkorinth. Tonindustrie, Leipzig 1892, immer noch gute Dienste; sie wird glücklich ergänzt durch die vortreffliche, überall in die Tiefe dringende Würdigung von *Pottier* Cat. II 443 ff. Eigenart und Bedeutung des korinthischen Stiles sind dort klar und scharf erfaßt, die Einzelheiten werden vollkommen beherrscht — was man von der stellenweise hübschen Plauderei von *Perrot* IX 237 ff., 639 ff. nicht sagen kann. In Deutschland wird der Stil erst neuerdings wieder voll gewürdigt: *Hauser* III 1 ff., *Buschor* [2] 60 ff., 90 ff. Dieser geht in der Annahme des beherrschenden korinthischen Vorbildes für die anderen Stile sogar weiter, als sich bisher beweisen läßt; wir wissen eben zu wenig von den gemeinsamen Vorbildern in vornehmeren Techniken und kennen auch das zeitliche Verhältnis der einzelnen Vasengattungen nicht genau genug. Deshalb ist auch *Buschors* radikale Annahme, der chalkidische Stil sei die Fortsetzung des korinthischen, reichlich kühn. Sie stellt eine Reaktion auf die wenig glückliche Behandlung dar, die der korinthische Stil in der Schule von *Löschcke* erfahren hat[1]). Wie beim orientalisierenden Stile, wo dadurch die klaren Verhältnisse der ganzen Epoche auf den Kopf gestellt werden, so wird auch für den Bilderstil, besonders für die rottonigen Gefäße, weitgehende Abhängigkeit vom Osten und von Chalkis angenommen und die Korinther werden als völlig unselbständig hingestellt. Dies ist eine Folge des ausschließlichen Arbeitens mit Einzelheiten: es führt zum Übersehen der Hauptzüge, in welchen gerade die Bedeutung des korinthischen Stiles liegt. Auf solche Weise ließe sich auch die Unselbständigkeit der attischen Kunst des 5. und 4. Jahrh. „nachweisen". Dies Verkennen des Wesentlichen wiegt viel schwerer als die dogmatische Einseitigkeit in der Beurteilung von Einzelheiten, die sich der exakten Beweisführung sowieso entziehen (vgl. *Hauser* a. O. 9 f. 22, dazu *Fölzer* D. Hydria 57 [ein urkorinthisches Gefäß wird „korinthisch-chalkidisch" genannt], *Fränkel* Satyr- und Bakchennamen 16). Vorsichtiger äußert sich *Furtwängler* Anz. VIII 1893, 83, 10: er findet gelegentlich einer rottonigen Lekythos mit den einzigen bisher bekannten korinthischen Silenen (obszön mit nackten Nymphen; Menschenfüße) „jonischen, spezifisch chalkidischen Einfluß auf die korinthische Vasenmalerei der Zeit, wo sie in Nachahmung der attischen und chalkidischen Ware den Tongrund rot zu färben versucht". Woher der korinthische Maler die Silene nahm, läßt sich nicht sagen; es braucht nicht aus der Keramik zu sein. Die Rotfärbung des Tones galt den Alten als sikyonisch-korinthische Erfindung; vielleicht irrten sie, aber zum Beweise genügen unsere statistischen Wahrscheinlichkeitsgründe nicht. — Etwas genaueren Eingehens bedarf es gegenüber *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 137 ff. (dessen Einzelbeobachtungen, wie stets, wertvoll sind). Typisch für die Zirkelschlüsse des Panjonismus ist folgendes. *Böhlau* stellt auf spätkorinthischen und attischen rotfigurigen Vasen eine besondere Blütenform mit einem Knopf an der Spitze fest. Daraus könnte man unter Vorbehalt schließen, daß die Form helladisch sei. *Böhlau* schließt aber, was doch erst zu beweisen wäre, auf ein jonisches Vorbild, weil der attische rotfigurige Stil aus Jonien stamme — wo es bekanntlich keine einheimischen rotfigurigen Vasen gibt (vgl. § 355); seine Hypothese kann dennoch richtig sein; aber sie ist eben kein Beweis. Tiefer greifen seine Schlüsse aus den spätkorinthischen Neuerungen in Formen und Verzierungsweise. Diese stehen wohl in allen Vasengattungen in mehr oder minder engem Zusammenhange; verschiedene tektonische Bedingungen, Gebrauchszweck und einfache Gewohnheit spielen dabei mit. Es ist deshalb falsch, bestimmte Schlüsse auf fremden Einfluß daraus zu ziehen, daß die Gefäßformen des Tierfriesstiles und der rottonigen Szenenmalerei teilweise verschieden sind. Weder gibt es eine eigentliche „rottonige Gattung", denn auch auf hellem Ton und bei gleicher Gefäßform und Verzierungsweise finden sich Szenen von hochentwickelter bildlicher Typik[2]), noch folgt der Bilderstil auf den Tierfriesstil. Sie haben vielmehr nebeneinander bestanden, wenn auch der Tierfriesstil wahrscheinlich früher eingesetzt und jedenfalls früher geblüht hat. Wir sahen, daß bei der teilweisen Durchdringung der Nachbargattungen eine großgestaltige Szene sich gelegentlich sogar auf einen Kugelaryballos verirrt hat — ein mißlungener Versuch, der die Regel aufs entschiedenste bestätigt. Unter diesen Umständen können wir nur sagen, daß der schwarzfigurige Bilderstil, wie natürlich, seine eigenen Wege ging und sich daher vom Tierfriesstil in Technik, Gefäßformen, Verzierungsweise und Ornamentik mehr oder minder unterschied. In einzelnen Fällen läßt sich jedoch wirklich fremder Einfluß sehr wahrscheinlich machen: die in Attika beliebten, zum Teil sehr großen Amphoren mit Pferdeköpfen in Bildfeldern sind von den Korinthern gelegentlich in kleinem Maaßstabe nachgeahmt worden. Hier täuscht der Befund schwerlich; die monumentalsten attischen Amphoren dieser Art sind viel stattlicher als alle korinthischen Vasen. Eine von ihnen wird bereits erwähnt von *Löschcke* a. O. 309; korinthisch: *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 141; *Herrmann* Anz. XIII 1898, 132, 12. — Allgemeine Entwicklungslinien zu ziehen sucht auch *Weicker* Timonidas, Ath. Mitt. XXX 1905, 199 ff. Diese im beschreibenden Teil verdienstliche Arbeit ist methodisch völlig verfehlt; der Verfasser hat

[1]) *Löschcke* selbst hat in einer heute natürlich in vieler Beziehung veralteten Arbeit, Ann. d. Inst. 1878, 301 ff., einzelne Grundlinien von bleibendem Werte gezogen; erst die Beschäftigung mit den chalkidischen Vasen hat ihn veranlaßt, den (möglichen) Einfluß des chalkidischen Stiles auf den späten korinthischen allzu einseitig zu betonen.

[2]) *Böhlau* selbst nennt zwei gleichartige Skyphoi von verschiedener Technik. Klassische Beispiele sind die helltonigen Kratere des Louvre, darunter der Eurytioskrater, und die rottonigen, E 621 f., 630 ff., sowie der Amphiaraoskrater. Bei den von *Böhlau* angeführten Schalen geht der Unterschied weiter, vgl. *Furtwängler* Samml. Somzée 77; doch handelt es sich dabei nur um Abarten innerhalb des unlösbaren Zusammenhanges der Gattung.

aus den Fehlern der früheren Forschung über die Meistermaler nicht nur nichts gelernt, sondern übertrumpft sie noch; denn wenn man schon einen Euphronios oder Duris nicht behandeln darf wie einen modernen Meister der großen Malerei, so führt diese Methode bei dem hocharchaischen Timonidas vollends ad absurdum. Aus der Übereinstimmung in einer seltenen, aber doch über Korinth hinaus verbreiteten Gefäßform folgert *Weicker*, daß eine ganz gewöhnliche Tierfriesverzierung ein Jugendwerk des Timonidas sei. Bei seinen weiteren Schlüssen redet er, als ob es nie eine korinthische große Malerei gegeben hätte — zu welcher der Pinax des Timonidas doch grade überleitet.

§ 220 Für einen genauen Zeitansatz des korinthischen Bilderstiles scheinen sichere äußere Anhaltspunkte nicht vorzuliegen. Wie hoch ins 7. Jahrh. die von *Studniczka* gewürdigten altertümlichen Scherben Abb. 73 (Ath. Mitt. XXIV 1899, 370 f.) zu setzen sind, fragt sich; sie sind schwerlich älter als die Metopen von Thermos, die mit guten Gründen in die zweite Hälfte des 7. Jahrh., wohl gegen das Ende hin, angesetzt werden (*Koch* Ath. Mitt. XXXIX 1914, 250 f.). Die hocharchaischen Gesichtstypen dieser Metopen mit dem kleinen spitzen Kinn sind auf der Masse der korinthischen Vasen und Pinakes schon überwunden; was anklingt, beruht wohl mehr auf Zufall als auf stilistischer Absicht (vgl. z. B. *Perrot* IX 635, Cat. Vases Brit. Mus. II Tf. 1 B 30 und den minderwertigen Pinax Mon. grecs II 1886, 26). Die weitere Entwicklung verfolgt an der Hand von Vergleichen mit der Plastik *von Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 51 ff.; Jahreszahlen ergeben sich jedoch auch dabei nicht. Der vereinzelte Pinax späten Stiles, um 500, bei *Pernice* Jahrb. XII 1897, 36 (Abb. 188: linea alba unter dem Nabel!) und Ant. Denkm. II Tf. 29, 23 (Viergespann, denn vom dritten Pferd ist noch ein halbes Bein erhalten). Schon *Wilisch* 154 nimmt ohne Angabe von Gründen an, daß die korinthische Vasenmalerei noch längere Zeit neben der attischen rotfigurigen fortgelebt habe, und *Perrot* IX 656 setzt ihr Ende gar erst in deren höchste Blütezeit, nach ihm 480–460; auch er nennt keine Gründe für diesen unwahrscheinlich niedrigen Ansatz. Den chalkidischen Stil denkt sich *Wolters Springers* Handb.[10] 205 auch langlebig (bis zur Eroberung der Stadt, 506). — Zur Herkunft der korinthischen Szenenmalerei ist zu bemerken, daß wir über Tochterwerkstätten, wie sie besonders *Perrot* in Italien annimmt, nichts wissen. Eine sikyonische Abart läßt sich auch nicht erweisen, s. § 112 (dort auch eine „örtliche Nachahmung" aus Delphi). — Für die Verbreitung der korinthischen großen Gefäße sind die neuen Funde in Delos und Rhodos wichtig: Comptes rendus acad. Paris 1911, 552; *Kinch* Fouilles de Vroulia 2, 157.

Abbildungen (in reichlicher Auswahl). Die meisten Pinakes Ant. Denkm. I Tf. 7 f.; II Tf. 23 f., 29 f., 39 f. sowie Jahrb. XII 1897, 9 ff., wo *Pernice* die vier ersten Tafeln der Denkmäler durch weitere Zusammensetzungen ebenso berichtigt wie die Beschreibungen von *Furtwängler*, Berlin 47 ff. Nr. 347—955. Einige weitere in weniger genauen Abbildungen Gaz. arch. VI 1880, 104 ff. (*Rayet*), Mon. grecs II 1886, 24—29 (*Collignon*). Manche dieser Abbildungen sind in den Kompendien wiederholt, besonders bei *Perrot* IX 239—249, 572 f., die signierten W. V. 1888 Tf. 1 Nr. 4, 11 f. Vom Pinax des Timonidas wird die weniger bedeutende Seite erheblich ergänzt durch Jahrb. XII 37, 28. — Die Vasen sind viel weniger gut veröffentlicht, von Prachtstücken mustergültig nur der Amphiaraoskrater, Gr. Vm. Tf. 121 f., die Hauptbilder farbig (Abb. 179); so auch der Eurytioskrater, *Longpérier* Musée Napoléon Tf. 72, Tf. 66, 2, vgl. Tf. 71 (Abb. 176) und Mon. d. Inst. VI Tf. 33, Ann. d. Inst. 1859 Tf. K (*Perrot* IX 620 Abb. 335, 625, 629—635). Kleine photographische Abbildungen bei *Pottier* Vases du Louvre I Tf. 48 f. E 635 (Abb. 176); dort Tf. 43—51 (Tf. 44, 622: Abb. 177) die Hauptstücke des Louvre, leider zu klein (größer *Robert* Hermeneutik 140, Mon. VI Tf. 14, Ismene). Weiteres in den Mon.: II Tf. 38; III Tf. 46, 2 (etwas besser: *Rossbach* Griech. Antiken in Breslau 5); X Tf. 52 (farbig; Andromeda [Abb. 190], Rüpel); 1855 Tf. 20. Annali: 1864 Tf. O, P (*Ahrem* D. Weib in d. ant. Kunst 60); 1866 Tf. Q; 1885 Tf. D E (Rhein. Mus. LXVII 1912, 101 f.). Arch. Ztg. XVII 1859 Tf. 125, 3; Röm. Mitt. II 1887 Tf. 11, 4; Ath. Mitt. IV 1879 Tf. 18 (farbig); XXIV 1899, 370 f. (alt, Abb. 73); XXX 1905, 199 Tf. 8 A (Timonidas, Abb. 174); XIX Tf. 8 (Jahrb. XXVII 1912, 247); Jahrb. I 1886 Tf. 10, 1 (*Ahrem* a. O. 48); Anz. IV 1889, 93 (Stilleben); Jahrb. VII 1892 Tf. 1 (farbig, Abb. 175) Tf. 2 (vgl. *Heinemann* Landschaftl. Elemente 36); Anz. VI 1891 16 f. VI 1; Jahrb. XIII 1898 Tf. 12; Schalen gleicher Gattung: Ἐφ. 1885 Tf. 7 (zum Teil Abb. 192); *Furtwängler* Samml. Somzée 76 Tf. 42 f. (Abb. 71; Teller: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 25, 425); andere Gattung: *Masner* Vasen im Österr. Mus. Tf. 5, 107; Mon. d. Lincei XIX zu 96 Abb. 5, XVII 251, 189; 253, 191, 1[1]). Journ. hell. stud. Tf. 1; Mon. Piot XVI Tf. 13 f.; W. V. 1888 Tf. 1, 3; Vasensammlung zu München I 26 (Abb. 191), 29–31, Tf. 10, 327; 11, 344; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 23, 571; 25, 618, 623, 625; 26, 628, 639; Cat. vases Brit. Mus. II Tf. 1 B 30; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 2, 22; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 48, 1; *Gerhard* AV Tf. 220; 258, 1 f.; *Benndorf* Griech. u. siz. Vasenbilder Tf. 7; 30, 10; 43, 1; *Fölzer* D. Hydria Tf. 5; *Löschcke* Bonner Studien f. Kekule 259; *Bulle* Strena Helbigiana 31 (Abb. 173; nach *Furtwängler* echt korinthisch, wogegen *Heinemann* Landschaftl. Elemente 36 das Gefäß „böotisch-korinthisch" nennt). *Böhlau* Nekropolen Tf. 4, 1; *Weicker* D. Seelenvogel 14; *Rochette* Choix peintures Pompei Textkopf zu Tf. 5 (*de Ridder* Vases bibl. nat. I Nr. 94); *van Hoorn* De vita puerorum, Diss. Amsterdam 1909, 32 f. (Abb. 172); *Eitrem* Festschrift f. Lorentz Dietrichson 15 ff. Von den Kompendien bieten Eigenes nur *Rayet* Céramique gr. 73 und *Walters* I Tf. 21. Schlecht sind die Abb. bei *Wilisch* Tf 4–7, besser, aber natürlich ungleich *Perrot* IX 615—648 Abb. 358, 670, die mit Ausnahme des Teilbildes 643 nur oben genannte wiederholen. — Der von *Ed. Schmidt* Münchn. arch. Studien 276 f. frageweise als spätkorinthisch bezeichnete Skyphos Gaz. arch. IX 1884 Tf. 1 f. gehört eher dem böotisch-eretrischen Kreis an, vgl. § 207.

Abb. 180—189 Abb. 187 Abb. 183 Abb. 179, 176 Abb. 176 f. Abb. 190 Abb. 73, 174 Abb. 175 Abb. 192 Abb. 191 Abb. 173 Abb. 172

[1]) Diese beiden Scherben sind nach der Abb. spätkorinthisch, nicht frühattisch, wie *Orsi* meint. Die mir unverständliche Scherbe Abb. 190 mit der attischen Inschrift gehört offenbar nicht dazu.

§ 221 Technik. *Pottier* Cat. 445 f. Die feinsten helltonigen Gefäße stehen den protokorinthischen ebenso nah wie die besten im Tierfriesstile verzierten. Wie dort ist der Firnis von der glatten hellgelben oder grünlichen Oberfläche des Tones oft abgesprungen (vgl. *Pernice* Jahrb. XIII 1898, 200). Auch im Bilderstil ist der helle Ton bei der Mehrzahl der Gefäße weniger fein und rein. Die späte Rotfärbung beschränkt sich teils auf einen Überzug der Bildflächen, wobei die natürliche Tonfarbe nicht nur unter dem Fuß und im Bruch, sondern öfters auch an stets sichtbaren Stellen, wie zwischen den Strahlen, erhalten blieb; oder der Ton ist durch und durch rot — von Natur oder durch Zusatz von Rötel (Plin. nat. hist. XXXV 152 über Butades von Sikyon in Korinth). Für ersteres kann die Andromedaamphora Abb. 190 (Berlin Nr. 1652, Mon. X Tf. 52), für letzteres der Amphiaraoskrater als Beispiel dienen (Gr. Vm. Tf. 121). Das „Rot" kann die durchschnittliche attische Färbung, d. h eine hell rotbraune Lederfarbe erreichen, meist enthält es jedoch soviel Gelb, daß man besser von Orange spräche. Nach *Reichhold* 12 spielt die Lasur des Amphiaraoskraters stark ins Rötliche. Über die schon bei der chalkidischen Gattung erwähnte Lasur vgl. §§ 243, 245, 1003. Ihr Auftreten und ihre Eigenart sind noch nicht genau genug untersucht. Vgl. *Pottier* Cat. 682 f.; *Reichhold* Gr. Vm. I 140, 181, III 22, 32; *Zahn* Priene 440 f. Es scheint sich um eine farblose mineralische Glasur zu handeln, der etwas roter Farbstoff beigemengt wurde — falls er nicht vorher allein aufgetragen wurde. Dafür spricht die absichtlich verschiedene Färbung benachbarter Bildteile nicht nur auf unteritalischen, sondern gelegentlich schon auf attischen Gefäßen (Jahrb. XXX 1915 Tf. 4, die Stele heller gelb). Der Farbstoff setzt sich bei weniger sorgfältiger Herstellung in Flecken ab, besonders in Ritzlinien und an porösen Stellen. An böotischen rotfigurigen Gefäßen findet sich eine im ganzen stark rote Lasur (vgl. *Wolters* Sitz. Akad. München 1913, IV, 4). Wenn die Lasur über Weiß und unter dem Fuße fehlt, wird sie mit dem Pinsel aufgetragen sein; sonst scheint man das Gefäß eingetaucht zu haben. Auf italischen Vasen ist die Rotfärbung häufig auf Bilder und allenfalls noch Ornamente beschränkt. — Auch das „Schwarz" des Firnisses verdient diesen Namen seltener als im attischen Stile, ganz abgesehen von Verfärbungen durch dünnen Auftrag und Brand; meist ist es doch nur ein tiefes Braun. Von den Deckfarben ist das „Rot" mehr oder minder violett; es ist oft sehr dick aufgetragen. Flächenhaftes Weiß, also besonders bei Haut und Fell von Mensch und Tier, bei Kleidern und Waffen, pflegt auf den Tongrund gesetzt zu sein und ist auf rottonige Gefäße beschränkt[1]); denn es dient im wesentlichen als Ersatz für die nur auf hellem Ton sinngemäße reine Umrißzeichnung, die in den Umrissen sichtbar bleibt. Nur auf einzelnen späten Gefäßen ist das Weiß nach der im Attischen und Chalkidischen vorherrschenden Weise auf Firnis gesetzt (Berlin Nr. 1657, *Fölzer* Tf. 5, 63, normale Form des Jota; Louvre E 642 f., *Perrot* Tf. 22). Andere Farben kommen nur auf Pinakes vereinzelt vor, so Fleischfarbe (Ant. Denkm. I Tf. 7, 18: Bart tongrundig, keine Ritzung) und Himmelblau (Berlin, *Furtwängler* I 48). Ritzung kann bei Schmiereien ganz fehlen, so auch auf dem Reiterfriese des Chares (nicht aber auf dem zugehörigen Deckel, *Perrot* IX 617); bei sorgfältiger Arbeit ist oft eine leichte Vorzeichnung kenntlich. Die Ritzung ist auch für die Umrisse reichlich, doch unregelmäßig verwendet. Ausnahmsweise sind rote Flächen durch Ritzlinien geteilt (*Hauser* Jahrb. XI 1896, 178, 4). Aussparung feiner Linien statt Ritzung findet sich nur vereinzelt, so auf den altertümlichen Scherben Abb. 73 (vgl. besonders Ostgriechisches, aber auch einzelnes Protokorinthische, § 104). Hie und da sind Verbesserungen von Versehen kenntlich: auf dem Amphiaraoskrater ist an einem Fuß etwas Firnis abgekratzt, an einem Pinax ein an falscher Stelle geritztes Auge, an einem anderen ein ganzer Kopf verschoben (Berlin Nr. 354; Ant. Dkm. I Tf. 7, 24). — Formen. Angesichts des Durcheinander von Tierfries- und Bilderstil vgl. § 115. Kleine Salbgefäße der üblichen Formen mit großen Szenen: Kugelaryballos Louvre I Tf. 43, 612; *Roßbach* Antiken in Breslau 5; Ann. d. Inst. 1866 Tf. Q; *Collignon-Couve* Tf. 25, 618; Strena Helbigiana 31 (Abb. 173); besondere Form: Jahrb. VII 1892 Tf. 2. Schlauchalabastron Ann. d. Inst. 1877 Tf. CD 2; *van Hoorn* a. O., vgl. Anz. IV 1889, 93. Amphoriskos *Collignon-Couve* Tf. 26, 628; *Eitrem* a. O. Besondere Lekythen: Brit. Mus. B 30, 40, dies *Herford* Handbook Tf. 5 d; München I 30 f. Halsamphora: Abb. 178; innen als Psykter gebildet: *De Mot* Bull. Mus. Bruxelles 1909, 51. Bauchamphora: Louvre I Tf. 51, 645 f.; Mon. X Tf. 52, 3 (Abb. 190). Hydria: *Fölzer* Tf. 5; Louvre I Tf. 50 f. 642 f. Kannen: schlank Louvre I Tf. 51, 647 f.; *Collignon-Couve* Tf. 26, 639; bauchig Mon. II Tf. 38, 1; *Gerhard* AV Tf. 258, 1. Allem Anscheine nach korinthisch, nicht jonisch ist auch das stark toreutische Kännchen *Delattre* Musées de l'Algérie, Carthage I 140 f. Tf. 23, 3; vgl. die Hydrien und die Amphora Abb. 178. Flasche des Timonidas, wie im Tierfriesstil, Ath. Mitt. XXX 1905, 199. Besondere Form des
Abb. 177 Kraters: *Fränkel* Tf. 1; Louvre I Tf. 44, 621 f. (Abwandlungen der gewöhnlichen Form: Tf. 45 ff.). Schalen: gewöhnlicher Typus *Collignon-Couve* Tf. 25, 623; *Masner* Österr. Mus. Tf. 5, 107; ohne Rand Mon. X Tf. 52, 5; mit Omphalos *Collignon-Couve* Tf. 23, 571. Skyphos: *Böhlau* Nekropolen Tf. 4, 1; Arch. Zeit. XVII 1859 Tf. 125, 3; Journ. hell. stud. Tf. 1. Teller: *Benndorf* Gr. u. siz. Vasenbilder Tf. 7. Mastos: *Collignon-Couve* Tf. 25, 625; *Weicker* D. Seelenvogel 14. Aus den Darstellungen auf Gefäßformen der Keramik zu schließen, wie *Wilisch* 30 und *Buschor* 95 tun, hat seine Bedenken; denn es fragt sich meist, ob Metall- oder Tongefäße gemeint sind, und mit Genauigkeit der Wiedergabe ist vollends nicht zu rechnen. — Verzierungsweise. Belege sind im Anschluß an den Text unter den Beispielen für die Formen leicht zu finden; vieles Louvre I Tf. 43 ff., vgl. *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 95. Schaleninneres: *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 42 (Abb. 71, vgl. Jahrb. XIII 1898 Tf. 12); Eφ. 1885 Tf. 7 (Abb. 192). Unterseite des Skyphosbodens: Journ. hell. stud. Tf. 1, vgl. *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 105. Ornamentik. Das mit dem orientalisierenden Stil Gemeinsame oder daran Anschließende s. § 112.

[1]) Auch auf dem rottonigen Pinax Abb. 180 (Ant. Denkm. I Tf. 7, 25; Berlin Nr. 486) scheint Amphitrite weiß gewesen zu sein (so das Kerykeion auf Firnis); dagegen ist Athena, ebda 15, nach Art der Frauen auf Tierfriesgefäßen wie die Männer gemalt, obwohl die Oberfläche des Tones rötlich ist.

Neues geometrisches Ornament: Louvre I Tf. 50f.; *Fölzer* D. Hydria Tf. 5; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 2. Ebendort auch die auf dem gefirnißten Hals häufigen Rosetten aus einer violetten Scheibe mit weißem Punktkranz, wie im chalkidischen Stile. Das Netzmuster wird bisweilen zu einer unregelmäßigen Klexerei: Bonner Studien für Kekule 259. Zum Schrägmäander vgl. das Chitonmuster des Wagenlenkers Gr. Vm. Tf. 121 (Abb. 179) und die Gorgone von Korkyra (Praktika 1911, 172, Randborte); er ist auch im Frühattischen nicht selten. Naturalistisches Pflanzenornament: *Böhlau* Nekropolen 138f., Efeu, Spitzblattkranz, Bogenfries mit Blüten und Palmetten, Blüte mit Knopf am Mittelteil, Tf. 4, 1; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 48, 1, vgl. § 219; so kam es schließlich auch in Korinth zu einem dreiteiligen, wenn auch nicht gerade dreispitzigen Lotos: *Fölzer*, *Pottier* a.O.; München I Tf. 12, 241; *Perdrizet* Fouilles de Delphes V 157 (deutlichst korinthisch, nicht attisch). Wirklich dreispitzig, falls genau abgebildet: *Benndorf* Griech. u. siz. Vasenbilder Tf. 43, 1. Im Füllornamente kommen auf den Pinakes mehr Sonderformen vor als auf den Vasen. Auf diesen sind am bemerkenswertesten die seltenen, auf stehenden Doppelvoluten symmetrisch ruhenden Palmetten, die an Protokorinthisches erinnern, wie Gr. Vm. Tf. 121 oder Ann. 1866 Tf. Q; dort auch senkrecht stehende Blüten und sternartige Rosetten (Lotosknospen in den Ecken erwähnt *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905 II 242, 1). Loser Palmettenfächer in Umrißzeichnung auf der Flasche des Timonidas, Abb. 174 (Ath. Mitt. XXX 1905 Tf. 8). Ungewöhnliche Rosettenformen auf der Dodwellpyxis Abb. 191 (München I 26); Sterne Ἐφ. 1885 Tf. 7, 1a. Besonderes auf Pinakes: Punktierung des Grundes Ant. Denkm. II Tf. 39, 19. Sterne II Tf. 29, 14. Punktrosetten mit Radien I Tf. 8, 16; II Tf. 39, 18, z. T. mit Blättern. Reiche Sonderformen I Tf. 7, 5. Blattrosette in Umrißzeichnung II Tf. 29, 7. Sichelwirbel ebda 9. Eckpalmetten II Tf. 23, 12b.

Darstellungen. 1. Vasen. Die Mehrzahl der Stoffe aus dem Leben, mit oder ohne mythische § 222
Namen, überblickt man Louvre I Tf. 43ff. und in unseren Abbildungen (zur Frage des Gelages mit Hetären § 223; ein sicheres Beispiel bei *Kretschmer* Griech. Vaseninschriften 20 Nr. 19. Ebda 24 Nr. 31 Faustkämpfer). Seltenes: Küchenszene *Perrot* 634; Kelter (nicht Boot) Louvre I Tf. 48, 634 (die andere Darstellung fraglich); Gynaikonitis, Opferprozession, Kultus: *Rochette*, *van Hoorn* (Abb. 172), *Eitrem* a. O.; Schiff mit Dämon: *Hackl* Archiv f. Religionswiss. XII 1909, 206, 2; Posse *Fränkel* Rhein. Mus. LXVII 1912, 101f.; dieses Bild verbindet die zweifellos oft dämonischen (dionysischen) Rüpel mit dem Leben (dort die Literatur; attisch sind nur Nr. 26 und 31 der Liste. Grundlegend *Löschcke* Ath. Mitt. XIX 1894, 510ff. Tf. 8, vgl. *Walters* I Tf. 21, 1; zur Frage der Rückführung des Hephästos § 181). Verschiedenartige Rüpelbilder: Louvre I Tf. 43, 588; Tf. 44, 620; Rev. arch. XVII 1911, 1; *Collignon-Couve* Tf. 23, 571; Mon. X Tf. 52, 4; Samml. Saburoff Tf. 48, 1; *Fränkel* Satyr- und Backchennamen Tf. 1 (mit nackten Weibern). Silene mit Nymphen, obszön: Anz. VIII 1893, 83, 10 (übersehen von *Buschor*² 95). Beispiel der Entwicklung von einer einfachen Alltagsszene zu einem individuellen mythologischen Bild: Auszug des Kriegers. *Fölzer* D. Hydria Tf. 5, 63; Röm. Mitt. II 1887 Tf. 11, 4; Mon. 1855 Tf. 20 (Louvre I Tf. 50, 638), „Hektor"; mit ähnlichen Typen wird die Ausfahrt eines Hochzeitspaares gegeben (Louvre Tf. 50, 637; *Rayet* Céramique 73. Die Deutung der Inschrift ist strittig, weil die archaische Schreibweise gestattet, sowohl φίλοι wie Φιλώι (Frauenname), Γιώι als Ruf wie als Name, Io, zu lesen. So hübsch ersteres wäre, dürfte nach Analogien und Anbringungsweise der Inschriften letzteres richtig sein, vgl. *Kretschmer* Griech. Vaseninschriften 24 Nr. 29; auch Männer heißen öfters Γίων oder Δίων, Mus. Gregor. II Tf. 17, 2; *Kretschmer* 18 Nr. 13f.). Endlich der Auszug des Amphiaraos. Die Literatur bei *Hauser* a. O., dazu *Winter* Jahresh. VII 1904, 126ff. (wenig überzeugend; z. B. scheitert die ganze Erörterung über den „Sitz" des Halimedes daran, daß der Maler nur vergessen hat, dieses Mantelende rot zu decken); *Friedländer* Herakles 62f. Nachtrag; *Robert* Oidipus I 223f.; *Buschor*² 92f., dessen Deutung der Gebärden auf einen einfachen Abschiedsgruß angesichts des gezogenen Schwertes von Amphiaraos schwerlich richtig ist; dagegen hat sein Gedanke viel für sich, daß der „unheilahnende" Halimedes von Amphiaraos beauftragt sei, den Knaben Alkmäon zur Rache zu erziehen.

Die Mythisierung durch Namensbeischriften durchläuft alle Stufen von episch klingenden und sinnlos verwendeten berühmten Namen bis zu sinnvoller Benennung einer Alltagsszene, die sich mit einer epischen deckt; dazu kommen die mythischen Bilder von eigener Typik. Louvre I Tf. 51, 648: Viergespann mit drei Pferdenamen, deren zwei von Achills Rossen stammen, und zwei episch klingenden Männernamen. Dodwellpyxis, München I 26f. (Abb. 191): neben frei benannten Gestalten heißt ein Herold Agamemnon. Mon. Piot XVI Tf. 13 (Ann. 1862 Tf. B) sind zwei Kämpferpaare mit Knappen und einer Füllgestalt unter einem Henkel halb sinnvoll, halb unsinnig benannt, vgl. *Pottier* 109ff.: die epischen Erinnerungen des Malers sind dem gegebenen Bildtypus gewaltsam aufgepfropft. Fraglich scheint, ob wirklich die beiden Helden gemeint sind, wenn der Knappe des Aias wieder Aias heißt; vielleicht fiel dem Maler nur kein weiterer in diesen Kreis passender Name ein. So haben auch bei einem Viergespann zwei Pferde den gleichen Namen, weil dem Maler mehr am Schreiben als am Sinn lag — weshalb er auch die raumfüllende unverkennbare Eidechse als ἀσκάλαβος bezeichnete (Ath. Mitt. IV 1879 Tf. 18, Gr. Vm. III 1; vgl. Louvre E 637, ἵπποι). Wenn Chares die Namen seiner gegeneinander gewendeten Reiter richtig auf Griechen und Troer verteilt, dabei aber den bei der Landung gefallenen Protesilaos anführt und Patroklos und Memnon gleichzeitig auftreten läßt, so zeigt das die Grenzen seines Wissens bezw. seiner Absichten. Die homerischen Helden ritten ja auch nicht. Deshalb darf man aus den Pferdenamen, von welchen drei dem Viergespann des Hektor im Θ 185 entsprechen, gewiß nicht mit *Robert* Mélanges Perrot 305 auf Kenntnis dieses Verses schließen. Dagegen heißen die Rosse von Achill und Patroklos offenbar nicht zufällig Xanthos und Balios. Podarios und Aithon sind beliebte redende Pferdenamen und

Orion ist das korinthische Sagenroß κατ' ἐξοχήν. Anders *Robert* Arch. Hermeneutik 177. Vgl. *v.Wilamowitz* Sitz. Akad. Berlin 1910, 389, 3; *Pottier* Mon. Piot XVI 102. Bei der Prothesis eines Ritters klagen Frauen, deren Namen sie als Nereiden erscheinen lassen: es ist also die Totenklage um Achill, Ann. 1864 Tf. OP; *Perrot* Tf. 22; *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 22 Nr. 24. Eine Nereide hält ein Halsband wie Eriphyle auf dem Amphiaraoskrater; vielleicht liegt ein Zusammenhang oder eine anderweitige Typenübertragung vor. — Mythische Bilder, gewonnen durch Zusätze oder Änderungen von Szenen aus dem Leben, z. T. mit Übertragung von Typen aus anderen Zusammenhängen: Gelage mit Herakles (stets ohne Löwenfell) und Iole Abb. 176. Bezwingung der Thetis Jahrb. I 1886 Tf. 10, 1. Troilos schießt auf Achill: Bonner Studien für Kekule 259. Klage des Achill: Abb 175 (Jahrb. VII 1892 Tf. 1), vgl *Robert* Hermes XXXVI 1901, 391 ff.; Hermeneutik 156 ff. Es mag sein, daß der Maler oder sein Vorbild an die entsprechenden Szenen des T anknüpfte, aber daß er einen kunstvoll gedrängten Auszug mehrerer Szenen geben wollte, ist unerweislich; nach den Analogien läßt sich nur schließen, daß ihm die Szenen unabsichtlich durcheinander gingen. Die Waffen an der Wand sind typische Füllstücke beim Gelage und finden sich auch bei der Prothesis. Die raumfüllenden Frauen darf man schwerlich benennen; das hätte sonst der Maler selbst wenigstens bei der „Briseis" getan, neben welcher Platz genug für den Namen ist. Ismene: Abb. 178; *Robert* Oidipus I 121 ff., II 46 f., vgl. *Pfuhl* Hermes L. 1915, 468 f. Der ruhig zusehende Hund ist beim Gelage typisch, der umgewendet Flüchtende bei Kämpfen. Vereinzelter Amazonenkampf mit langen Frauengewändern (Phainomerides; 2 Schlachtreihen, Herakles mit Gefährten): *Fredrich* Ath. Mitt. XXXIII 1908, 112, 1 (Brit. Mus. Cat. II B 40 sind die weißen Krieger männlich: *Herford* Handbook Tf. 5 d). — Mythische Bilder von eigener Typik: Troilos Abb. 174 (Ath. Mitt. XXX 1905 Tf. 8, Timonidas); die naive Nähe von Priamos und einem anderen Troer ist allgemein archaisch. Vgl. *Delattre* Musées de l'Algérie, Carthage I 146 f. Tf. 23, 3, dazu § 221, Kannen. Mon. Piot XVI Tf. 14 (Schlachtung). Tod des Aias: *Perrot* 620; Anz. VI 1891, 116. Troisches Pferd: Jahrb. VII 1892 Tf. 2. Sireneninsel: Abb. 173. Heraklestaten: Löwe (unbedeutend) Ann. 1877 Tf. CD 2; Hydra *Roßbach* Antiken in Breslau 5, vgl. *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 27 Nr. 43; Jahrb. XIII 1898 Tf. 12; Arch. Zeit. XVII 1859 Tf. 125 (*Perrot* 670), vgl. *Heinemann* Landsch. Elem. 34. Ebda Hadesfahrt, vgl. *Pernice* Jahrb. XXI 1906, 51 f. 14 (Komik); Kentaurenkampf Journ. hell. stud. Tf. 1 (*Perrot* 622; ein Kentaur versehentlich mit menschlichem Hinterbein). Nessos Brit. Vases II Tf. 1 B 30 (*Perrot* 623). Andromeda: Abb. 190 (Mon. X Tf. 52, 1; Perseus wirft und sie hält Steine, nicht „kleine Kuchen" wie *Rayet* meint, Céramique 74; die Versteinerung durch das Gorgoneion ist spät, vgl. *Robert* Arch. Ztg. XXXVI 1878, 16. Das Ketos ist halb Eber, halb Hund; daß es nur z. T. mit dem Kopf ins Bildfeld ragt, ist ein später vielfach geübtes, hier besonders wirkungsvolles Kunstmittel. Halber Krieger: Denkmäler I Tf. 7, 15 links). Seltener Mythus: Melampus wird beim Diebstahl der Rinder des Iphiklos ertappt, Louvre I Tf. 47, 633, vgl. *Münzer* Cacus, Progr. Basel 1911, 123 (*Wolters*). Fraglicher Mythus: Louvre I Tf. 47, 631 (wahrscheinlich Alkyoneus [vgl. das „pontische" Bild *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 6], denn die Rückseite zeigt die Ergreifung eines Stieres, den *Pottier* unbegreiflicherweise für den kalydonischen Eber hält. Typus des Polyphem?).

§ 223 2. Pinakes. *Furtwänglers* systematische Einteilung im Berliner Vasenkatalog 47 ff., mit der Ergänzung von *Pernice* Jahrb. XII 1897, 9 ff., der Überblick bei *Wilisch* 86 ff. und die bequem zusammengestellten Abb. machen ausführliche Belege unnötig. Für sachliche Einzelheiten vgl. *Wormstall* De corinth. tabellis fictilibus, Diss. Münster 1890. Die Täfelchen, deren Größe etwa zwischen Duodez und Großoktav schwankt, sind teils einseitig, teils doppelseitig bemalt; in letzterem Falle wechseln Hoch- und Querformat öfters, so daß beim Aufhängen an den Schnurlöchern nur das eine Bild richtig stand; bisweilen passen die Schnurlöcher zu beiden Bildern nicht (Ant. Denkm. I Tf. 8, 14). Ein oder zwei Rahmenstriche sind oft, aber nicht regelmäßig vorhanden, einfache Muster selten (z. B. Denkmäler I Tf. 7, 10; II Tf. 24, 26, Tf. 29, 1), ein plastisches dorisches Kyma oben vereinzelt (I Tf. 7, 25, Abb. 180). Neben Poseidon und Amphitrite finden sich nur selten andere Hauptgötter wie Zeus, Athena (*Pernice* 17, 20 Nr. 491, dort auch Triton, 496; Denkm II Tf. 29, 13), Hermes (Denkm. I Tf. 7, 25, Abb. 180; II Tf. 24, 2). Die πότνια θηρῶν tritt allein auf (*Pernice* 40, Denkm. I Tf. 7, 9 mit Weihung an Poseidon). Poseidon steht oder fährt meist bärtig und langgewandet, kommt aber auch nackt und dann öfters bartlos reitend oder dreizackschwingend vor. Bisweilen reitet er auf einem Seedrachen oder einem Delphin (*Pernice* 18, 470) wie Melikertes (*Pernice* 40, 914). Hie und da finden sich Fülltiere, meist sinnvolle wie Delphin und Polyp (Denkm. II Tf. 23, 16, Tf. 30, 2); auch der mit dem Dreizack nach zwei Fischen stechende Mann, Tf. 29, 4, soll vielleicht Poseidon sein (mit Amphitrite). Vereinzelt ist ein Vogel auf einem Ast, Tf. 23, 13, und ein wunderliches Tier (vgl. Jahrb. XII 1897, 15). Adorant vor Amphitrite: Denkm. II Tf. 23, 16 b. Sonst kommen nur in den wenigen mythischen Szenen noch Götter vor. Gigantomachie: Zeus und Herakles, Denkm. II Tf. 29, 9; Athena, Abb. 188 (*Pernice* 36). Epischer Kampf: Athena als Wagenlenkerin des Diomedes, I Tf. 7, 15, vgl. *Robert* Hermes XXXVI 1901, 387 ff., dessen symmetrische Wiederherstellung jedoch zu einer übermäßigen Länge des Pinax führt und auch durch die Schnürlöcher nicht erfordert wird: das zweite saß offenbar nicht weit rechts von dem Bruch über dem Namen des Diomedes und kann dem rechten Rande näher gewesen sein als das erhaltene dem linken Rand (vgl. Tf. 8, 14). Athena käme dann doch ungefähr in die Mitte und die peinliche Abtrennung der zweiten Scherbe würde vollends unnötig. Um die Iliasillustration ist es dann freilich wieder einmal geschehen. — Herakles mit dem Löwen I Tf. 7, 7 a (7 b Reste eines Kentauren, vgl. II Tf. 29, 5, Tf. 30, 13), mit den Kerkopen 22. Minotauros allein II Tf. 29, 14. Bellerophon (?) Berlin 909. Gewöhnliche Rüpel und besondere Kobolde finden sich mehrfach; zu letzteren *Pernice* Festschrift f. Benndorf 75, 78 (Taraxippos, Ofendämon); Jahrb. XII 39; Denkm. II Tf. 39, 12. — Von

den Darstellungen aus dem Leben kann nur weniges hervorgehoben werden. Eine Tongrube ist nirgends sicher nachgewiesen, dagegen ist die Arbeit im Bergwerk mehrfach unverkennbar: Denkm. I Tf. 8, 3b, 23 (vgl. *Hackl* Archiv f. Religionswiss. XII 1909, 206). Da nun auch ohne Angabe überhängenden Gesteins eine Erzader angedeutet wird (Gaz. arch. VI 1880, 105, trotz der Doppelaxt, die ja auch der Schmiedegott Hephästos führt und die stumpf als Bergbeil dienen kann, wegen der Masse rechts nicht als Baumfällen deutbar), dürfte auch Tf. 8, 7 (Abb. 186) eine Erzgrube sein. Durchschnitt eines Töpferofens: Tf. 8, 19b. Toreut: I Tf. 8, 20 (hinten der Schmelzofen). Töpferei: Abb. 187; Denkm. I Tf. 8, 14b, 17, 18; Jahrb. XII 1897, 26. Lastträger: Denkm. II Tf 24, 18. Schiffe: I Tf. 8, 3a; II Tf. 29, 12, 21, 24; vgl. Mon. grecs II 1886, 29. Schwimmendes Pferd: II Tf. 24, 5. Eine Täuschung war *Furtwänglers* Annahme, daß eine äsopische Fabel dargestellt sei, vgl. *Pernice* Jahrb. XII 1897, 33 f. — Pinakes im Tierfriesstile § 112.

Zeichnung. Beispiele von Schmiererei auf Pinakes: Denkm. I Tf. 7, 23, II Tf. 24, 19, 25, 26, Tf. 29, 4; Gaz. arch. VI 1880, 107. Profillinien. Gute schräge: Denkm. I Tf. 7, 15, 18; München I 31 (der Krieger). Ähnlich den steilstirnigen chalkidischen: Kampfrichter auf dem Amphiaraoskrater, Abb. 179, vgl. den Iphitos auf dem Eurytioskrater, Abb. 176. Nase einwärts gebogen und abgesetzt: Ath. Mitt. IV 1879 Tf. 18; Abb. 192; Gr. Vm. Tf. 122, 1. Nase weit ausspringend: Denkm. I Tf. 7, 3, Tf. 8, 6 (Abb. 184 f.; dort auch „griechisches" Profil und Greis), II Tf. 23, 15b; Louvre I Tf. 51, 645. Nase kurz: Denkm. I Tf. 7, 19, Tf. 8, 24; Mon. X Tf. 52, 4 (bartloser Rüpel). Kentaur: München I 31. — Kopf von vorn: Rev. arch. XVII 1911, 1; *Benndorf* Griech. u. siz. Vasenbilder Tf. 43, 1; Denkm. II Tf. 29, 5; *Perrot* 647 (behelmt). — Auge (vgl. *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 108 f.; *Hauser* Gr. Vm. III 8 f.). Männlicher Typus bei Frauen: *Longpérier* Tf. 65; 'Εφ. 1885 Tf. 7, 2; Abb. 191; Denkm. I Tf. 7, 15, vgl. 12; anders II Tf. 23, 14b. Ausnahmen von der helladischen Regel z. B. Abb. 189; Denkm. II Tf. 24, 8, 9, Tf. 29, 5, 11, 13; Mon. X Tf. 52, 2, 4 (drei verschiedene Formen nebeneinander). Ecken ausgekratzt: Amphiaraos und seine Leute, Abb. 179. Augenstern. Innerer Kreis geritzt: Mon. X Tf. 52, 4; Abb. 180; Denkm. (I Tf. 7, 25); II Tf. 23, 12, Tf. 24, 8, 9, 13, Tf. 29, 5, 11, 19, Tf. 30, 14; 'Εφ. 1885 Tf. 7, 2. Roter Punkt: Amphiaraoskrater, Admet, Kastor, einige Rappen (Gr. Vm. Tf. 121). Fehlt bei Mandelform: Vm. Tf. 122, 1; Mon. X Tf. 52, 4. — Ausdruck (Zähne): Louvre I Tf. 43, 612, Sterbender; Denkm. II Tf. 24, 15. — Ohr. Ornamental: Abb. 180 (Denkm. I Tf. 7, 25); vgl. II Tf. 40, 1; Mon. X Tf. 52, 4. Grundlos fehlend: Tf. 8, 6b (Abb. 185). Weit hinten: II Tf. 23, 3. — Proportionen. Zwerghaft: Denkm. I Tf. 8, 19; II Tf. 23, 11, 14; *Longpérier* Tf. 65 (*Perrot* 609). Mißglückte Seitenansichten. Wie ein weiblicher Busen: Abb. 180 (Denkm. I Tf. 7, 25; Poseidon!), II Tf. 23, 6b, 12, Tf. 24, 21 (Jahrb. XII 17). Arm: II Tf. 23, 7b. Hand: II Tf. 40, 5; Abb. 183 (Jahrb. XII 37, Timonidas). Fuß: II Tf. 30, 18; Timonidas: Abb. 174, 182 (Ath. Mitt. XXX 1905 Tf. 8; Denkm. I Tf. 8, 13), vgl. auch das Bein; behaart: Tf. 8, 16b. Glied: Abb. 186 (Denkm. I Tf. 8, 7); II Tf. 24, 18; Ann. 1885 Tf. D E (Hermes LXVII 1912, 102). — Weiblicher Körper. Ismene: Abb. 178. Tanzende: *Fränkel* Satyr- u. Bakchennamen Tf. 1. „Hetären": Louvre I Tf. 46, 629; *Perrot* 643. Die männliche Brust und der scharfe Knick der Nasenwurzel sprechen für die Auffassung als Jünglinge, die Haarsträhne vor dem Ohre nicht dagegen, vgl. Denkm. II Tf. 23, 16 sowie einzelne Köpfe des Amphiaraoskraters. Die Doppellinie am Halse sieht auch nicht wie eine Halskette, sondern wie der Chitonsaum bei Bekleideten aus. Vielleicht entscheidet der Vergleich mit dem Krater in Florenz, wo nach der Inschrift sicher Frauen gemeint sind (*Kretschmer* 20 Nr. 19). — Farbe der Geschlechter. Weibliche Firnissilhouette mit Rot: Abb. 191 (München I 26); *Longpérier* Tf. 65 (*Perrot* 609, 615); Louvre I Tf. 43, 588; wohl auch 'Εφ. 1885 Tf. 7, 2; rottoniger Pinax: Denkm. I Tf. 7, 15. Umrißzeichnung bei Männern: auf einer Vase Bull. hell. XXII 286; auf Pinakes: Abb. 182 (Timonidas); Denkm. II Tf. 24, 6, Tf. 29, 13, 24 (von Deckrot umgeben), Tf. 40, 1b. Allzuviel Umrißzeichnung am Gewande bei schwarzem Körper wirkt ungünstig: Denkm. II Tf. 39, 6 (wie schwarze Damenhandschuhe). Roter Leib: *Perrot* 635; ganzer Rumpf: 621. Fleischfarbe: Denkm. I Tf. 7, 18. Angesichts der Häufigkeit weißer Farbe bei Männern braucht die Kriegerprotome Journ. hell. stud. Tf. 1 nicht Athena zu sein. — Bewegungen. Diagonale Streckung: Mon. VI Tf. 33 Mitte; Jahrb. I 1886 Tf. 10, 1; Abb. 177; *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 43 (weites Ausgreifen, verschiedene Lauftypen, vgl. Mus. Gregor. II Tf. 17, 2). Gesäß und Bauch, oft bei Rüpeln: Mon. X Tf. 52, 4; 'Εφ. 85 Tf. 7, 1a; *Collignon-Couve* Tf. 23, 571 (letztere beide auch für Verrenkungen und Kopfstehen). Ähnliche Arbeiter: Denkm. I Tf. 8, 12, II Tf. 24, 19. Abspringen: Anz. VI 1891, 16. Tote und Sterbende: vornüber gestürzt 'Εφ. 1885 Tf. 7, 1a; Louvre I Tf. 43, 612; vgl. *Perrot* 620; Samml. Somzée Tf. 43; auf dem Rücken liegend *Gerhard* AV Tf. 220; Mon. VI Tf. 33 (*Perrot* 625). Gebärden: Abb. 176.

Gewand: *W. Müller* Nacktheit u. Entblößung in d. altoriental. u. ält. griech. Kunst 98 f., 133, 147, 162. Schurz (?): Gaz. arch. VI 1880, 105. Die nützliche Zusammenstellung von *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 113 ff. ist nicht erschöpfend und daher zu apodiktisch im Ausdruck, trifft aber auf den Massendurchschnitt zu. Anliegen an Gesäß und Bein: Denkm. I Tf. 7, 15 (Athena); II Tf. 23, 17; vgl. Mon. grecs II 24. Falten: Abb. 188; Denkm. II Tf. 23, 16b, vgl. Abb. 180. Dagegen scheinen die Faltenstriche *Perrot* 241 auf Ungenauigkeit der Abb. zu beruhen, vgl. *Thiersch* 113, 2. Weiße Schultermäntel: *Walters* I Tf. 21, 2. Kurzes „Wams": Denkm. I Tf. 8, 16b, 20; II Tf. 23, 8b. Chitonbausch: einheitlich *Furtwängler* Samml. Saburoff I Tf 48, 1; zweiteilig Vm. Tf. 122 (Gorgo); Abb. 185. Unterer Rand, 1. des kurzen Chitons; als Wellenlinie: Gr. Vm. Tf. 122 rechts; Denkm. I Tf. 7, 21. „Chalkidische" Schweifung: Mon. 1855 Tf. 20; Denkm. I Tf. 7, 15, Tf. 8, 13 (Abb. 182; Timonidas). Exomis: Abb. 189. 2. des langen Chitons und des Peplos: bei roher Zeichnung gerade, *Eitrem* a. O. Natürliche Bewegung: Abb. 174 (Priamos des Timonidas). Wellenlinie mitten am Gewand: Abb. 172; wie Brustmuskeln: Denkm. I Tf. 7, 16, II Tf. 23, 17; unterer Mantelrand: parallel § 224

zum Chitonrande, Denkm. II Tf. 23, 18a, Tf. 24, 21 f., vgl. I Tf. 7, 1; schräg hochgezogen: *Thiersch* 119, 13, im Text 118 irrig als chalkidisch bezeichnet Normalformen 113, 1 f, 119, 11 f. Flächenmuster an hellen Chitonen: Abb. 179 (Wagenlenker Baton); Denkm. I Tf. 7, 11. Ärmelnaht: verschiedene Beispiele Abb. 181; Denkm. II Tf 30, 4, 11, 18, 26, vgl. Tf. 29, 2, 11; die Naht fehlt Tf. 23, 15a; flüchtig: Preisrichter des Amphiaraoskraters, Abb. 179. Senkrechte Linien am tongrundigen Chiton: viele *Perrot* 241; *Thiersch* 113, 2; 1 normal, Abb. 181; fehlen: Tf. 23, 16b, 18; vgl. Tf. 24, 10, 21, 28 Längsstreifung in Mustern oder Farben: Tf. 24, 22; Abb. 179. Querstreifung: *Perrot* 609 f. (*Longpérier* 1 f. 65); Denkm II Tf 23, 14 (roh). Gestreifte Mäntel: Abb. 174. Gewandmuster. Seltnere Randborten: Ἐφ. 1885 Tf. 7, 2; Abb. 175; Denkm. II Tf. 29, 8 (fälschlich über einen Arm weg), Tf. 30, 4, 8; Stabmuster: Tf. 23, 10; Fransen: I Tf. 7, 15. Quasten: II Tf. 29, 22; *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 43. Flächenstreifen: Louvre I Tf. 43, 586, 588, vgl. Abb. 174 (Priamos des Timonidas); Denkm. II Tf. 24, 22. — Flächenmuster. Rote Tupfen: *Thiersch* 119, 12; Samml. Saburoff Tf. 48, 1; über den Arm weg: Denkm. II Tf. 24, 21. Firnistupfen auf Tongrund: Denkm. I Tf. 7, 11; II Tf. 39, 6; Louvre I Tf. 46, 629, der Gelagerte links. Kreuzchen, Schuppen: ebda, vgl. *Perrot* 643, 621; Ἐφ. 1885 Tf. 7, 2 (Schuppennetz). Karrierung: Jahrb. I 1886 Tf. 10; Denkm. II Tf. 23, 6a, Tf. 40, 2b. Strichreihen: Tf. 23, 3. Streumuster: Mon. X Tf. 52, 4. — Sandalen: vgl. *Erbacher* Griech. Schuhwerk, Diss. Würzburg 1914, 34. — Bewaffnung. Oberschenkelschienen: Denkm. I Tf. 7, 15, vgl. 20; II Tf. 23, 9, Tf. 40, 2a. Panzer weiß: Abb. 179; Louvre I Tf. 49, 636. Helm weiß: *Perrot* 647. Schild innen verziert: Röm. Mitt. II 1887 Tf. 11, 4; Mon. Lincei XVII 253. Scheiben unter der Hüfte: I Tf. 8, 16b (an Fäden), II Tf. 24, 7, 12; ein Vergleich mit klazomenischen Sarkophagen scheint nicht möglich zu sein (§ 168). — Töpferofen im Durchschnitt: Denkm. I Tf. 8, 19b. — Tiere. *Morin-Jean* Dessin des animaux en Grèce, Paris 1911, 52 ff. Pferd. Älteste Scherben, ähnlich Delisch-Melischem: Abb. 73. Nachleben des Geometrischen: *Morin-Jean* 64 (Louvre I Tf. 46). „Manieristisch" (vgl. *v. Lieres* Beitr. z. Gesch. d. Pferdedarstell. in d. altgriech. Vasenmalerei, Diss. Bonn 1914, 21 f.: attischer Einfluß): Ath. Mitt. IV 1879 Tf. 18; ebda Fleckung, vgl. Jahrb. XII 1897, 21, 12. (Bei Hunden: Abb. 178, 182; *Perrot* 646, besser *Morin-Jean* 63). Scheckung: Abb. 179; Louvre I Tf. 49, 636. Mähne oft wie im chalkidischen Stil: Gr. Vm. III 10. Kurz: Ἐφ. 1885 Tf. 7, 1a; Jahrb. XII 21. Rippen: Denkm. I Tf. 8, 5; II Tf. 40, 2b (zwei Pferde, wie an den Beinen deutlich ist, gegen *Pernice* Jahrb. XII 22, 521). Pferde und Reiter von vorn: Röm. Mitt. II 1887 Tf. 11, 4; mißglückt: Denkm. II Tf. 39, 1b. Protome: München I 31 (*Buschor*[2] 94). Kopf: Jahrb. XXII 1907, 141 (Berlin 1654). Esel: Mon. X Tf. 52, 2 (vgl. den Kopf des Ketos, 1). — Landschaftliche Elemente. *Heinemann* Landschaftl. Elem. in d. gr. Kunst bis Polygnot 33 ff. Die dort angeführte Pariser Kanne mit dem Kampf um eine Festung ist italisch-korinthisch, also für den reinen korinthischen Stil unverbindlich. Neben der ornamentalen Andeutung des Meeres ist die malerische, mit dem ausgestrichenen Pinsel hergestellte hervorzuheben: Denkm. II Tf. 29, 21, vgl. § 177. — Stilleben: Anz. IV 1889, 93; vgl. die „Interieurs" der Gelageszenen. — Komposition. Die Haupttypen sind in unseren Abb. enthalten und leicht festzustellen. Vom Bildrand überschnittene Gestalten: Abb. 186, 190; Denkm. I Tf. 7, 15. Vgl. *Bie* Kampfgruppe u. Kämpfertypen 52 ff. — Inschriften. *Wilisch* 156 ff.; *Kretschmer* Griech. Vaseninschriften 16 ff. Die angeblichen Ausrufe Γιώι können stets der Name Io sein (auch die männlichen Namen Ion und Dion sind beliebt, vgl. § 222). Inschriften klein, ἀσκάλαβος: Ath. Mitt. IV 1879 Tf. 18. Auf den Gestalten: Anz. VI 1891, 116; Jahrb. VII 1892 Tf. 2. Apotropäisches Alphabet: § 34.

Der lakonische schwarzfigurige Stil

§ 225
Abb. 193—199

Der lakonische Stil kann neben den großen schwarzfigurigen Gattungen von Hellas nur einen bescheidenen Platz beanspruchen. Vom attischen ganz abgesehen, ist schon der chalkidische Stil ihm an künstlerischer wie technischer Reife und Größe weit überlegen und neben der geschichtlichen und künstlerischen Bedeutung des korinthischen, hinter welchem eine bedeutende Schule der großen Malerei steht, wirkt der lakonische Stil vollends rückständig. Es ist bezeichnend für ihn, daß Tierfriesstil und Bilderstil gemeinsam blühten und sich nie recht getrennt haben und daß er während der ganzen Blütezeit im 6. Jahrh. zäh an dem aus dem geometrischen und orientalisierenden Stil ererbten weißen Überzug festhielt. Er stellt sich damit zu den altmodischen Stilen der Kykladen und des Ostens, während die dortigen modernen Stile längst die helladische schwarzfigurige Technik angenommen hatten. Wie hier nur altes Gemeingut, nicht aber Einfluß der ostgriechischen Keramik auf die lakonische vorliegt, so muß man mit der Annahme eines solchen Einflusses überhaupt sehr vorsichtig sein. Nur die jonische und vielleicht auch die syrisch-kyprische Toreutik scheint in Formen, vegetabilischer Ornamentik und Verzierungsweise vorbildlich gewesen zu sein (vgl. § 116). Letzteres ist bei den Tierfriesen, wo die reine Reihung auch geometrisches Erbe sein kann, weniger greifbar als bei den Rundbildern der Schalen: die Vorliebe für ein ornamentales oder mit Tieren verziertes Segment unter der Hauptdarstellung ist östliches Lehngut. Dazu kommt einiges Gegenständliche, wie die vereinzelten Sirenen mit

Armen. Alle weiteren angeblichen Jonismen sind fragwürdig; auch die beliebte ovale Zeichnung des Männerauges kann angesichts der Natürlichkeit dieser Form und ihrer Häufigkeit im Korinthischen nichts beweisen. Die räumlich freie, landschaftliche Form einzelner Bilder vollends haben wir um so weniger Grund, von den korinthischen Pinakes und der hinter diesen stehenden großen Malerei zu trennen, als der lakonische Stil auch sonst starken korinthischen Einfluß verrät. Daß die schwarzfigurige Technik überhaupt und der Bilderstil im besonderen aus dem argivisch-korinthischen Kreis entlehnt sind, ist trotz der Spärlichkeit korinthischer Fundstücke in Sparta selbstverständlich. Attischer Einfluß ist besonders in der Verfallszeit deutlich.

Es entspricht diesen verschiedenartigen Vorbildern des lakonischen Stiles, wenn das Dekorative und das Darstellerische einigermaßen auseinanderfallen. So dekorativ wirksam Formen, Ornamentik und Tierfriese sind, so undekorativ sind im ganzen die Bilder. Die Kompositionskunst ist sehr gering. Dies ist schon bei den vereinzelten Friesen fühlbar: der Raum ist zwar mit verschiedenartigen Szenen gefüllt, von einem feineren Gleichgewichte der Massen oder gar der Maßstäbe ist jedoch kaum die Rede. Sehr empfindlich ist der Mangel vollends bei der ganz überwiegenden Bildform, dem Rundbilde der Schale. Nur ausnahmsweise ist die Darstellung für das Rund gedacht oder ihm doch glücklich angepaßt; meist liegt eine ziemlich äußerliche Raumfüllung vor, zu welcher Vögel und Schlangen weitgehend herhalten müssen. Dies trifft auch da zu, wo kein besonderes darstellerisches Interesse vorliegt, bei einzelnen Sphingen, Reitern u. dgl. Mit einem Worte: wir haben eine naive, durch künstlerische Probleme wenig beschwerte Schilderei vor uns. Immerhin mögen die Maler den Mangel ihres Könnens selbst empfunden haben; denn es ist kaum Zufall, daß wirkliche Bilder an den Außenseiten großer Gefäße selten und fast ausnahmslos klein sind. Nur in den Schalen suchten die Lakonier es ihren korinthischen, attischen und sonstigen Zunftgenossen gleichzutun. Was sie nun aber so unbekümmert hinmalten, zeigt in der Wahl des Gegenstandes wie in der Ausführung oft genug eine urwüchsig frische Eigenart hinter der gemeinarchaischen Formtypik und den entlehnten Bildschemata. So Abb. 199
hat ein Maler irgendwo einen Fries gesehen, in welchem Kriegerpaare tote Kameraden auf den Schultern trugen; man denkt dabei an jenes großartige Beispiel kraftvoller Rhythmik, das uns in einer der ältesten delphischen Metopen, dem Dioskurenzuge mit den Rindern, erhalten ist. Ein Stück daraus hat er mit rücksichtsloser Zerschneidung der Gestalten in sein Rund gebracht, einen raumfüllenden Vogel hat er wenig passend mitten hinein und ein paar Hähne in das Segment darunter gesetzt. Aber die derbe Kraft, mit der er die archaische Zeichnung handhabte, läßt die straffen Gestalten in ihrer rhythmischen Reihung dennoch unmittelbar wirken: wir empfinden darin spartanischen Geist, es ist „wie ein Trauermarsch des Kallinos oder Tyrtaios".

Typologisch am merkwürdigsten ist das Hauptstück der Gattung, die Arkesilasschale. § 226
Hier ist die Örtlichkeit ausgiebig angedeutet: das Deck eines Schiffes, unter welchem im Abb. 193
Segment ein Teil des Raumes im Durchschnitt erscheint; die Menschen ragen nur wenig in die obere Hälfte der Rundfläche hinein. Dort erscheint das Ende einer Raa und ein Sonnensegel, dessen Spanntaue zum Bildrande laufen; darunter sitzt der König von Kyrene, höchst wahrscheinlich der zweite seines Namens, der als gestrenger Herr bekannt war (χαλεπός). Auf der Raa sitzen ein Äffchen und zwei Vögel, die herabsehen, zwei weitere fliegen vorbei, darunter ein Brachvogel, auf dessen Bein ein großer Käfer sitzt. An der Raa hängt eine große Wage, auf welcher die Monopolware von Kyrene, das Silphiongewürz, unter Aufsicht des Königs gewogen, dann in Säcke verpackt und verstaut wird. Namen und anscheinend auch ein Zuruf sind beigeschrieben. An diesem Bild ist alles sinnvoll mit Ausnahme der nach korinthischer Art raumfüllenden Eidechse; der Vorgang ist ebenso unmittelbar erfaßt wie auf den besten korinthischen Pinakes, die Bewegungen sind voll naiven Lebens und heben sich von der ruhigen Würde des Königs glücklich ab. Er thront auf seinem feinen Klappstuhle, unter dem ein zahmer Gepard liegt, in eleganter Kleidung mit prächtigem Hut und Zepter; endlos hängen ihm die Haarflechten herab. Dieses anscheinend unmittelbar erfaßte Augenblicksbild aus einem griechischen Kolonialhafen geht nun aber in allen Hauptzügen und selbst in Einzelheiten der Gestalten, wie dem Beobachtenden und dem Zeigenden, auf einen festen ägyptischen Typus zurück: die Seelenwägung beim Totengerichte mit Osiris

unter dem Baldachin, Thot, Anubis und dem Affen auf der Wage. Nur die hübsche Anpassung an den veränderten Gegenstand und die prächtige Zeichnung ist griechisches Verdienst — wobei man sich nicht verhehlen darf, daß der verkümmerte Aufseher und die beiden „Knieläufer" im Schiffsraume weit hinter den Leistungen der ägyptischen Flächenkunst zurückbleiben. Aus ihr, nicht aus der jonischen Kunst stammt das besondere Leben dieses Bildes. — Ein anderes, schlecht erhaltenes Prachtstück, im Freien badende Mädchen, zeigt auch nicht mehr landschaftliche Elemente als die korinthische Malerei. Dort und in der attischen Kunst gab es auch mehr Beispiele für weibliche Nacktheit als in jonischen Kreisen; es ist also durchaus nicht sicher, daß jonische Nymphen, wie auf der Phineusschale, diesen lakonischen Mädchen zum Vorbilde gedient haben.

Die Entwicklungslinien der lakonischen Malerei sind kurz und beruhen nicht auf der Entfaltung eigenartiger Anlagen. In der Komposition ist überhaupt keine zusammenhängende Entwicklung greifbar und in der Zeichnung liegt im wesentlichen nur ein immer zögernderes Mitgehen mit der allgemeinen Stilentwicklung des Archaismus vor. Nach bescheidenen Anfängen wurde in der Blütezeit, die gegen die Mitte des 6. Jahrh. fallen dürfte, eine ziemlich sichere, bisweilen feine, öfter kräftige und ausdrucksvolle Zeichenweise erreicht. Die reichliche und stilsichere Ritzung und der aus der Verwendung des weißen Grundes folgende Verzicht auf weiße Deckfarbe geben auch den Bildern etwas von dem toreutischen Charakter der Ornamentik; die mehr malerische Art der Arkesilasschale, an welcher Blau und Weiß vorkommen, stellt eine in dem ungewöhnlichen Vorwurf begründete Ausnahme dar. Zu diesen besonderen Zügen des lakonischen Archaismus kommen noch allerlei Eigenheiten im Äußerlichen, bis zu den langen Haarflechten der Männer und den Gewandmustern herab. Weiter vermochten die Maler der Entwicklung nicht zu folgen: sie blieben offenbar lange beim strengen Archaismus stehen. Die verbreitete Massenware ist oft recht grob und flüchtig gezeichnet, man fühlt darin eine Primitivität, die man bei attischer Ware im allgemeinen auch dann nicht bemerkt, wenn sie noch unvergleichlich viel flüchtiger hingeklext ist. Die Kennzeichen des reifen Archaismus, genaue Rumpfanatomie und Faltenzeichnung, finden sich nur ausnahmsweise bei Stücken, die alle Anzeichen der Erstarrung eines rückständigen Stiles aufweisen. Die Zeichnung wurde immer dürrer und kraftloser und verlor bisweilen alle Form. Nun wurde auch die alte Technik des weißen Grundes aufgegeben und dafür weiße Deckfarbe ausgiebig verwendet. Dieser Verfallstil scheint tief ins 5. Jahrh. hinabzureichen; das Auge in Seitenansicht ist bisweilen ganz frei gezeichnet. Eine vereinzelte Scherbe mit rohen Gestalten in gelbroter Malerei auf Firnis scheint eine örtliche Nachahmung des attischen rotfigurigen Stiles in dieser ziemlich seltenen Technik zu sein.

Lakonischen Ursprungs ist dieser Stil nach Ausweis der Funde und der Buchstabenformen der wenigen Inschriften sicher, und gerade der Bilderstil zeigt mehr helladische als jonische Beziehungen. Darstellungen wie das Bild der Arkesilasschale, Kyrene im Löwenkampf oder mit der Silphionstaude, der Löwe als gewöhnliches Jagdtier, allenfalls auch das Auftreten des auf den Vasen so beliebten Hahnes im Giebel des olympischen Schatzhauses der Kyrenäer in ganz gleicher Zeichnung u. a. m. weisen jedoch auf enge Beziehungen zu der spartanisch-theräischen Kolonie in Afrika. Es ist sehr wohl möglich, daß dort, wo neuerdings auch einige Scherben gefunden sind, Tochterwerkstätten bestanden haben[1]). Dadurch würde sich die weite Verbreitung dieser Ware bis zum Pontos und bis nach Massilia leichter erklären. Auch in der spartanischen Kolonie Tarent sind lakonische Gefäße gefunden worden; von dort und aus Cumae, wo auch eine Scherbe vorliegt, können manche auf dem Landwege nach Etrurien gelangt sein; andere kamen wohl zur See mit dem Silphion dorthin.

§ 227 Die Einzelheiten des lakonischen Stiles verdienen nicht das gleiche Interesse wie die des korinthischen und werden in der abschließenden Veröffentlichung der spartanischen Funde bequem zugänglich werden; wir beschränken uns daher auf das wichtigste. Der beim orientalisierenden Stil bereits gegebene allgemeine Rahmen wird dabei vorausgesetzt und der entwickelte schwarzfigurige Stil als Einheit behandelt. — Die Technik dient dem Streben nach toreutischer Wirkung: feiner, hartgebrannter Ton, der dünne Wände und scharfe Profile hergibt, meist rosa, selten dunkelgelb bis bräunlich; fester glatter Überzug, gewöhnlich mit gelblichem Stich, bisweilen leicht rosa durchscheinend; er läßt schon früh schmale Streifen frei und verschwindet im Verfalle des Stils allmäh-

[1]) Die Szene der Arkesilasschale spielt nicht etwa in Gythion, sondern in Kyrene selbst: das Silphion wird verstaut, nicht ausgeladen.

lich; endlich ein metallischer, bisweilen bläulich schimmernder Firnis zeichnen die guten Gefäße aus. Die einzige Deckfarbe der Blütezeit ist ähnlich wie im älteren korinthischen Stile das Rot; es pflegt weinfarben zu sein und in Flächen stets auf Firnis zu sitzen wie das Weiß der Verfallzeit; ausnahmsweise sitzt es in dünnen Linien auf Ton. Nur auf der besonders malerischen Arkesilasschale kommt Blau auf Firnis und anscheinend auch Weiß auf dem gelblichen Grunde vor. Umrißzeichnung findet sich bei nackten Frauen, einzelnen langen Chitonen und allen Gorgoneien außer Schildzeichen. In einigen Fällen ist eine leichte Vorzeichnung beobachtet. — Die Formen waren wohl noch mannigfacher als wir wissen, denn die meisten großen Gefäße und manche kleine wie Skyphos und Amphoriskos sind nur durch einzelne Beispiele vertreten. Ausgeführt worden sind ganz vorwiegend tiefe Schalen mit mehr oder minder hohem Fuß in zwei Typen: mit kräftig absetzendem niedrigem Rand und mit wenig oder gar nicht absetzendem hohem Rande. Der Fuß ist in der Verfallzeit oben geriefelt und seine ursprünglich scharfe Kante abgerundet. Bildlich verzierte kleine Gefäße wie jener Aryballos mit Reitern (§ 117) und einzelne frühe „Lakainai" sind sonst außerhalb von Sparta selten und ganz auf Sparta beschränkt sind bisher flache Teller und Becher von verschiedener Form. Das einzige große Gefäß dort ist die auch anderwärts nachgewiesene bauchige Kanne von verschiedener Profilierung mit Kleeblattmündung; außerhalb sind ein paar Hydrien, Volutenkratere, Kalathoi und ein Dinos gefunden worden; der Verfallzeit gehört eine schlanke Amphora an. Die Formgebung ist meist ausgeprägt toreutisch, bis zu den plastischen Reliefansätzen der Henkel, die in der Blütezeit zumal an den Kannen häufig sind. Am beliebtesten sind Palmetten und Rosetten sowie Köpfe von Frauen oder Löwen; auch ganze Gestalten finden sich, so laufende Gorgonen als Henkel einer frühen Lakaina. — Die Verzierungsweise strebt fast durchweg eine gleichmäßige Überspinnung aller Flächen an; breite Firniszonen und leere Flächen sind selten; am ehesten ist noch der Unterteil der Schale ebenso wie der Fuß gefirnißt, in schmäleren Streifen der Rand, meist innen, und die Mündung von Kanne und Amphora. Bei der Schale bleibt bisweilen ein schmaler Streifen zwischen oder über den Henkeln frei. Bildfeldgefäße gibt es nicht. Bisweilen geht die Gleichartigkeit der einzelnen Streifen in den Maaßen und in der Verteilung von Hell und Dunkel so weit, daß fast die Wirkung eines gleichmäßigen Flächenmusters entsteht; meist liegt jedoch ein rhythmischer Wechsel vor; Tier- und Bildfriese wirken am kräftigsten und nehmen die tektonischen Hauptstreifen ein. Auch das Schaleninnere, das selten rein ornamental verziert ist, zeigt öfters einen solchen Fries von Tieren, seltener von Menschen um eine ornamentale Mitte (von konzentrischen Kreisen bis zu prächtigen Lotospalmettengeschlingen); meist ist jedoch das Mittelrund als Bildfeld benutzt, gewöhnlich unter Abtrennung eines Fußsegmentes, das ornamental oder mit Tieren gefüllt ist. Dabei ist die Sekante einmal als Standlinie benutzt, so daß die Tiere kopfstehen. Bisweilen greift die Füllung in das Bildfeld über. Dies ist die typische Verzierungsweise der verbreiteten Massenware. Die größten Bilder füllen die ganze Schale aus und werden nur von einem schmalen Ornamentband oder Firnisstreifen umrahmt. Von großen Gorgoneien und Protomen wie im korinthischen Stil abgesehen, ist das vollkommenste Beispiel dieser Art die Arkesilasschale: das Fußsegment ist geschickt in die Darstellung einbezogen. Weniger glücklich ist die ausnahmsweise Anbringung einer sehr großen Gestalt mit ganz kleinem Fußsegmente: die Göttin mit der Silphionstaude, um welche eine Dämonenschar fliegt. Vollends primitiv ist ein Rundlauf von Gestalten, deren Köpfe sich in der Mitte treffen. Bisweilen ragen kurzstielige Granatäpfel rings in das Rund hinein, und zwar bei allen drei Formen der bildlichen Innenverzierung; bei Segmentbildern sind sie meist auf den freien Raum oben beschränkt. Die Rundfriese sind fast durchweg kleingestaltig, absolut wie relativ; nur an der Lakaina sind die Gestalten bisweilen verhältnismäßig groß. Trotzdem ist im entwickelten Stile die vorher gelegentlich begegnende Häufung von Bildstreifen vermieden: meist ist es nur einer, bisweilen zwei nicht ganz gleichartige; erst im Verfallstile kommen wieder drei vor (hohe Amphora). Endlich ist die häufige Verwendung des Gorgoneions in den Streifen wie im Rund zu erwähnen; auf den Schalen und Tellern, an welch letzteren bildliche Szenen auffälligerweise nicht üblich sind, erreicht es bisweilen eine beträchtliche Größe. Bei den Tellern sitzt es an der Unterseite; die Innenseite ist meist nur einfach ornamental verziert (Rosette zwischen Ringen; ausnahmsweise Tiere).

Abb. 195 Abb. 198 Abb. 77 Abb. 198 Abb. 193 f., 196 f., 199 Abb. 193 Abb. 198

Die Ornamentik ist oben schon kurz charakterisiert worden (§ 116). Ihre toreutische Neigung zu knapper Zierlichkeit bringt eine weitgehende Stilisierung der vegetabilischen Formen mit sich. Die Leitform ist der Granatapfel. Er scheint in den anderen helladischen schwarzfigurigen Stilen zu fehlen und ist auch in der ostgriechischen Keramik ziemlich selten, unbedeutend und anscheinend nicht früh (Fikellurastil, „Pontisches"). Da er jedoch in der assyrischen Ornamentik eine Rolle spielt, wird ihn die lakonische Keramik aus dem Osten übernommen haben, vermutlich durch Vermittlung der Toreutik. Er ist oft an Bogenfriesen oder einfach an kurzen Stielen gereiht, aber auch ohne weiteres in das im Korinthischen so beliebte Netzmuster eingesetzt oder an langen Stielen zwischen die Fußstrahlen gestellt. Vollends unwirklich ist die Bildung mit Krone nach beiden Seiten (einfache Reihung). Wie wenig naturalistisch die Zweige empfunden sind, zeigen solche, an welchen beiderseits Granaten oder unten die üblichen Spitzblätter, oben Granaten schräg ansetzen. Die Blätter schweben bisweilen auch ohne Stengel um die Mittellinie oder einseitig neben einer Linie und können auch ganz abgelöst wie Strahlen in verzahnter Gegenüberstellung verwendet sein. Bisweilen treten Lanzetten an ihre Stelle; aus solchen ist auf einer leider nur kleinen Scherbe ein Flächenmuster gebildet: Sterne in „unendlichem Rapport". Die ganz vereinzelten Efeuranken, deren Vorkommen in der Blütezeit fraglich ist, wirken dagegen naturalistischer. — Die Blüten haben in Friesen nur selten die ausgebildeten Formen des stilisierten Lotos mit Palmenfächer (stets zweispitzig wie im korinthischen Stil); dagegen herrscht diese Form bei Wappenzentren, Segment- und Rundfüllungen in Verbindung mit Ranken und Palmetten durchaus vor: schwere Blüten mit eckigem

§ 228 Abb. 195 Abb. 198

Kelch, mit Ausnahme der Rundfüllungen immer nur eine, das Muster beherrschende, meist mit gegenständiger Palmette. Mit drei solchen bildet sie ein Kreuz; nur im Rundgeschlinge durchdringen sich zwei Kreuze aus je vier Lotosblüten und Palmetten oder anderen Blüten. Alle diese Bildungen sind gemeinarchaisch, im einzelnen jedoch dem Korinthischen besonders verwandt. Am freiesten sind die Abb. 194, 196 Segmentmuster, wo mit Halbpalmetten und zierlichen Blüten Zwickelfüllungen gewonnen sind; dadurch entstanden gelegentlich Formen, die an entwickelte Gebilde der attischen rotfigurigen Ornamentik, wie Fortsetzungsranken an Halbpalmetten, erinnern. Kümmerformen von Lotosblüten dienen auch als Füllornamente. In einzelnen Bogenfriesen wechselt die schwere Lotosblüte mit Knospen Abb. 195, 198 oder Palmetten, ganz überwiegend sind dort jedoch die schlanke zierliche Blüte im Wechsel mit der Knospe oder auch Blüten in zwei Formen oder Knospen allein an einfachen, seltener an überkreuzten Bogen verwendet. Darunter sitzt je ein dünner Querstrich, wie oft auch bei den Granaten, selten ihrer zwei, und Punktreihen füllen häufig den von den knappen Blütenformen frei gelassenen Raum. Ausnahmsweise wechseln die Knospen auch mit Ranken von herzblattartigem Umriß. In der Regel beschränkt sich die Syntax auf rhythmische Reihung: wechsel- oder gegenständige Friese fehlen fast ganz; nur ausnahmsweise finden sich gegenständige Palmetten von ungleicher Größe. Neben diesen Hauptformen kommt zumal in Segmenten — ein solches ist durch einen flachen Bogenfries mit Granaten abgeteilt, ein anderes enthält den Oberteil einer dorischen Säule und zwei Blüten — und Runden noch allerhand Besonderes vor, zum Teil mit Verwendung der Umrißzeichnung. Das Abb. 195 gleiche gilt für die wagrechten Henkelpalmetten; ihre Kolben sind teils einzeln gemalt, teils durch Ritzung gewonnen („Besenpalmette", gelegentlich durch einen „Lotosbesen" ersetzt). Mittelrosetten sind häufig, Sichelwirbel an ihrer Stelle vereinzelt. Sichelstreifen treten erst im Verfallstil auf; wo sie herkommen ist daher ziemlich gleichgültig. — Das spärliche, meist fehlende Füllornament be- Abb. 197 steht aus jenen verkümmerten Blüten, Blattrosetten mit Ritzung, Ringscheiben mit und ohne Ritzung und ganz Einfachem, wie einzelnen Punkten, Sternchen oder Kreuzchen. Auch hierin steht das Lakonische dem Korinthischen, das ja auch bisweilen Kümmerformen von Blüten verwendete, besonders nah. — Das untergeordnete geometrische Ornament ist sehr einfach; am bemerkenswertesten Abb. 198 ist das zähe Nachleben der kurzen Zickzacklinien. Oft finden sich gegenständige Haken und Ähnliches bis zum linearen Mäander, gelegentlich Winkelreihen, liegende Kreuzchen und dergleichen. Vereinzelt sind stehende Spiralhaken. Zu den Punktreihen kommen bisweilen die alten „Punktmetopen".

Die dekorativen Tiere und Fabelwesen sind nach Auswahl, Anordnung und Zeichnung im ganzen einfacher als die korinthischen, denen sie nahe stehen; sie teilen mit ihnen die schwarzrot- Abb. 199 schwarzen Flügel. Besonders schön und sorgfältig, mit reichlicher feiner Ritzung ist der Hahn ge- Abb. 198 zeichnet und eigenartig ist eine Reihe massiger Vögel, die dem (amerikanischen) Truthahn ähneln. Vögel sind überhaupt die Lieblingstiere des Stiles, ohne daß er zoologische Ansprüche erhöbe. Neben Raub- und Wasservögeln glaubt man Feldhühner und Tauben zu erkennen. Einzelne Vögel heben einen Fuß hoch. Eigenartig ist ferner die verhältnismäßig häufige Darstellung verschiedener Fische in Segmenten und selbst als alleinige Rundfüllung in größerer Zahl; Innenfriese von Fischen sind bisher auf altertümliche Schalen beschränkt. Sonst sind Löwe, Stier, Hund und Hase, Ziegenbock, Sphinx, Chimaira, Sirene und Greifenvogel zu nennen. Der Panther tritt erst im Verfallstil auf und Abb. 75 die im Korinthischen so häufigen Eber und Widder scheinen bisher nur in der Frühzeit nachgewiesen zu sein („zweiter Stil"). Bärtige Schlangen mit ziemlichen Hundeköpfen und Eidechsen kommen Abb. 193, 197 gelegentlich auch im Tierfriese, sonst wie die Vögel raumfüllend in den Bildern vor wie im Korinthischen. Die Zeichnung schwankt im einzelnen stark, bisweilen sogar bei zwei symmetrischen Tieren. Wir gehen darauf und auf die verschiedene Haltung der Tiere nicht ein. Neben der gewöhnlichen Sphinx findet sich die altertümliche mit großen Kopfranken. Die Sirene ist bartlos und breitet die Flügel aus; mit Armen ist sie nur in einer Szene ausgestattet. Der Greifenvogel entspricht dem korinthischen. Die Komposition besteht nur noch selten, wenn auch öfter als im Korinthischen, in Reihung gleicher Tiere, gewöhnlich jedoch in Gruppierung, bei welcher zwei gleiche Tiere einander meist nicht einfach gegenübergestellt sind (so streitende Hähne), sondern symmetrisch um ein drittes, ein Gorgoneion oder ein Ornament stehen; ein solches bildet oft die Mitte des ganzen Frieses. Auch die Gruppen können einander noch wieder symmetrisch entsprechen.

§ 229 Die Szenen verraten schon in ihren Vorwürfen eine gewisse Eigenart; die Deutung und sogar die Scheidung von Mythos und Leben wird dadurch öfters erschwert. Zur mythologischen Koine gehören eigentlich nur der Kentaurenkampf des Herakles und das Troilosbild auf dem Dinos; die Blendung des Kyklopen ist schon seltener. Alle anderen mythischen Szenen — von handlungslosen Götterdarstellungen abgesehen — sind ungewöhnlich und fast durchweg strittig: Prometheus und Zeus oder Atlas, oder Tityos und Tantalos, oder gar Prometheus und Tityos; Dädalos oder ein andrer mythi- Abb. 197 scher Baumeister bei der Arbeit; Apollon Pythoktonos (eher als Kadmos mit dem Drachen); Herakles und der kretische Stier? Pelops mit zwei Flügelrossen? Philoktet auf Lemnos? Ganz sicher ist nur noch Kyrene im Löwenkampf. Sie scheint ein andermal vor dem sitzenden Apollon oder Battos zu stehen wie auf Münzen (im Segment ein großer Löwe) und Kyrene ist wohl auch eine große, von Dämonen umschwebte Göttin zu nennen, die eine Silphionstaude hält. Von anderen Göttern ist nur der thronende Zeus mit dem fliegenden Adler wie auf arkadischen Münzen oder mit Hermes zu benennen. Während der Stierbändiger doch wohl Herakles ist, brauchen die Eberjäger so wenig mythisch zu sein wie die mit Beute heim- Abb. 199 kehrenden Löwen- und Vogeljäger; dies gilt erst recht von den kämpfenden und Leichen tragenden Kriegern und wohl auch von den badenden Mädchen; denn zu nackten Nymphen gehören Silene. Sicher aus dem Leben stammt ein Teil der Gelageszenen, besonders die eleganten Symposien mit nackten Hetären von korinthischer Typik; andere sind durch „Eroten" und Sirenen jedenfalls in eine besondere Sphäre gehoben, selbst wenn sie nicht sepulkral zu deuten sind, wie das auch bei

Reitern mit Ranken auf dem Kopfe versucht wird. Endlich sind die mehr oder minder dickbäuchigen „Rüpel" korinthischer Art, die wieder mit der Gelagetypik zusammenhängen, zu nennen. Ihnen stehen hängebäuchige Läufer mit Flügelschuhen nah. Silene kommen, wie im Korinthischen, erst in der Spätzeit vereinzelt vor.

Zur Zeichnung der Gestalten ist noch folgendes zu bemerken. Die Profile sind ziemlich verschieden, aber meist etwas bewegt; im ganzen stehen sie den korinthischen am nächsten. Die Zeichnung des Auges ist ähnlich mannigfach wie dort, wobei jedoch die ovale Bildung überwiegt; auch hier kann bei beiden Grundformen der innere Kreis (Augenstern) fehlen. Dem erwähnten Profilauge freien Stils entspricht gelegentlich ein Querstrich am Mundwinkel. Die Ohren sind, wenn überhaupt, meist flüchtiger und nie so weitgehend ornamental gezeichnet wie bisweilen im Korinthischen, mit dessen besseren Leistungen sich auch die Zeichnung der Gliedmaaßen nicht vergleichen kann. Der große Rollhügel des Oberschenkelkopfes ist oft als rundliches Hufeisen gegeben; die sonst überall Abb. 199 häufige, bisweilen durch Rot betonte Glutäenfurche fällt dann weg. Die Neigung zu ausgiebiger Ritzung führt zur Verdoppelung von Hauptlinien wie Brustmuskeln oder Schlüsselbeinen, zu reichlicher Angabe von Rippen und zu kleinen, anatomisch nicht immer klaren Druckern; kurze Liniengruppen dieser Art auf der Brust erinnern an attisches Rotfiguriges; ebendaher stammt die gelegentliche genaue Angabe der Bauchmuskulatur. Während die Männer stets schwarz sind, entspricht die Farbe der Frauen grundsätzlich dem korinthischen Stile, wenn auch in anderem Häufigkeitsverhältnis; denn nur die nackten Frauen erscheinen in Umrißzeichnung; die bekleideten sind schwarz, ohne Rot, bis auf die Spätzeit, in welcher sie nach attischer Art mit Weiß auf Firnis gemalt sind. Brüste sind nirgends im einzelnen kenntlich. Außer den langen Haarflechten, auch der Männer, ist der Bart bisweilen bemerkenswert: das Ende sieht zusammengedreht aus wie auf jenem altkretischen ausgeschnittenen Erzblech. Die Oberlippe ist stets rasiert. Die pferdebeinigen Kentauren (nicht aber die menschenbeinigen) sind zum Teil am ganzen Körper gestrichelt (so auch ein Hase). Von Haltung Abb. 197 und Bewegung ist das Nebeneinander beider Liegeschemata auf den Gelagebildern hervorzuheben: mit ausgestreckten Beinen nach orientalisch-ostgriechischer Art und mit hochgezogenem Knie wie stets in Hellas und bisweilen auch im Osten. — Das Gewand berührt sich in manchem mit dem korinthischen, zeigt aber doch mehr Besonderheiten. Korinthisch ist die gewöhnliche Bildung des kurzen Chitons, die gelegentliche Umrißzeichnung des langen Chitons, ausnahmsweise auch mit jenen senkrechten Linien und der Schweifung des unteren Randes, sowie ein Teil der Muster: rote Tupfen und Randborten (im einzelnen verschieden). Der kurze Chiton läuft öfters in zwei steilen Bogen zum Schoß hoch, unterscheidet sich also im einzelnen vom Chalkidischen und dem entsprechenden Korinthischen; einmal ist er mit Kreuzbändern versehen. Lange Gewänder sind gern in breite Querstreifen zerlegt, die oft mit großen Mäandern, Zickzack, Tupfen und dergleichen gemustert sind. Ein solcher Mantel ist z. B. dem Zeus so rücksichtslos umgelegt, daß er keine Arme hat. Fransen sind beliebt, aber als Ritzlinien auf schwarzem Grunde nicht immer unverkennbar. Bisweilen scheinen sie dem Maler mit jenen „Stoffalten" durcheinanderzugehen, die gelegentlich in der üblichen Weise als Wellenlinien gegeben sind. Von einzelnem Spätem abgesehen, sind die Maler überhaupt auf halbem Wege zur Faltengebung stehen geblieben (Zerlegung in verschiedenfarbige, meist leicht gebogene Streifen, vgl. § 174). — Die Pferde ähneln den korinthischen; die des Troilos sind lebendig bewegt. Der gebändigte Stier zeigt die Rückseite des Kopfes.

Die Komposition braucht nur noch im Zusammenhange mit der Deutung betrachtet zu werden: man muß sich hüten, die vielen raumfüllenden Vögel und Schlangen in die Deutung hineinzuziehen. Das Deutungsproblem liegt gewöhnlich nur in der Frage, wen wir vor uns haben; die Szene selbst pflegt in einfacher Parataxe zu bestehen. Nur das Polyphembild ist ein Muster archaischer Redseligkeit: Polyphem hält noch zwei Unterschenkel, Odysseus noch den Becher in der Hand, während die Blendung (des rechten Auges!) bereits vor sich geht.

Literatur. Allgemeines. Über die Anfänge des Stils in Sparta, deren lückenlose Folge § 230 es im Vereine mit dem langen Nachleben des Verfallstiles zweifellos macht, daß der Stil in Sparta heimisch ist, s. §§ 116 f. Für den Bilderstil ist vor der abschließenden Veröffentlichung maaßgeblich *Droop* Annual Brit. Sch. Ath. XIV 30 ff., teilweise berichtigt XV 23 ff., 150 ff.; Journ. hell. stud. XXVIII 1908, 175 ff. und besonders XXX 1910, 1 ff., wertvoll ergänzt durch *Dugas* Rev. arch. XX 1912, 88 ff. Dadurch werden alle älteren Arbeiten berichtigt, auch die verdienstliche Behandlung von *Dugas* und *Laurent* Rev. arch. 1907, IX 377 ff., X 36 ff., der erste Versuch einer Geschichte des Stiles, über deren Urkundlichkeit sich die Verfasser selbst keiner Täuschung hingaben (408 f.). Dort 377, 3 und bei *Pottier* Bull. hell. XVII 1893, 226, 1 die Bibliographie, dazu *Prinz* Funde aus Naukratis 64 ff. (Fundorte, vgl. Rev. X 36, XX 88, 105, dazu *Chase* Amer. Journ. Arch. XVIII 1914, 432: Sardes; *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII Tf. 60, 1, 1a: Cumae; *Vasseur* L'origine de Marseille Tf. 11, 15 ff.); *Malten* Kyrene, Berlin 1911, 169, 2 (weitere Literatur); *Ducati* Rendic. d. Lincei XX 1911, 142 ff.; *Hoppin* Bull. arch. Inst. Amer. II 1911, 164 f. (Scherben in Kyrene); Vasensammlung zu München I 32 ff.; *Poulsen* Der Orient u. d. frühgriech. Kunst 115 f. (geschichtliche Stellung des ganzen altspartanischen Kunstgewerbes, wobei aber die Vasen zu kurz kommen und *Droops* Zeitansatz mißverstanden ist); *Helbig* Führer[3] I 327 f. (Literatur); *Jacobsthal* Göttinger Vasen, Abh. Gött. Ges. XIV 1, 39 ff. (Liegeschema); *Matz* Naturpersonifikationen in d. griech. Kunst, Diss. Göttingen 1913, 43, 75, 1 (Göttin mit dem Silphion); *Weickert* Das lesbische Kymation. Diss. Leipzig 1913, 29, 4. Diese und andere, meist in den Bibliographien enthaltene Äußerungen werden im folgenden nach Bedarf herangezogen; sie berühren alle die Grundfrage nach der Herkunft der Gefäße von entwickeltem Stile, die in den größeren Arbeiten nach äußeren und inneren Gründen (Stilanalyse) untersucht wird. Die Gattung ist als solche erkannt worden von *de Witte* und *Brunn*, dann von *Löschcke* De basi quadam prope Spartam reperta, Progr. Dorpat 1879, 12 ff. stark vermehrt und treffend beurteilt worden: eine im

hohen Archaismus beharrende örtliche Gattung, die langsam entartete. Auf Grund des spartanischen vielstrichigen Sigma dachte er wie andere (*Klein* Euphronios[1] 36) an Sparta, hielt aber die Frage mit den Epigraphikern noch nicht für entschieden und wies auf Kyrene hin. Für dieses trat in seiner grundlegenden Veröffentlichung *Puchstein* ein, Arch. Zeit. XXXIX 1881, 215 ff. Er und die folgenden Vertreter dieser Meinung wußten noch nicht, daß der helle Überzug des Tones altspartanisch ist und daß das ganze Kunstgewerbe des hohen Archaismus in Sparta starke östliche Einflüsse zeigt. So gelangte man schließlich dazu, die „kyrenäische" Keramik kurzerhand als ostgriechisch und geradezu als höchste Blüte der jonischen Töpferei zu bezeichnen (*Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 131 ff.; *Pottier* Cat. II 530). Von solcher Einseitigkeit frei ist die vortreffliche Behandlung von *Studniczka* Kyrene 1 ff., der nicht nur den peloponnesischen Elementen des Stiles gerecht wurde, sondern auch die gleichen ägyptischen Möbelformen auf den auch sonst verwandten spartanischen Heroenreliefs nachwies (bärtige Füllschlange, hier sinnvoll, Schnabelschuhe, Gewandzeichnung, zumal des Chitons, lange Haarflechten der Männer; vgl. *Milchhöfer* Anfänge der Kunst 181 f.). Trotzdem bringt es *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910, 38 f. 2 fertig, diese Möbelformen ebenso wie den weißen Überzug gegen spartanischen Ursprung geltend zu machen. Da die spartanischen Funde ihre panjonischen Kreise stören, denkt sie an Nachahmung kyrenäischen Geschirrs in Sparta. *Studniczkas* Ausführungen ergänzt glücklich *Pernice* Jahrb. XV 1901, 190 ff. *Droop* Journ. XXX 30 ff. denkt sich die Entwicklung des Stiles allzu unberührt von fremden Einflüssen; eine Reihe angeblicher Jonismen lehnt er zwar mit Recht ab, die Übereinstimmungen mit dem benachbarten korinthischen Stile lassen sich aber wirklich nicht aus bloßer Rassenverwandtschaft ableiten. Andererseits neigt er dazu, den äußerst fraglichen Einfluß des lakonischen Stils auf Attika zu überschätzen; man wird statt dessen in erster Linie an gemeinsame Metallvorbilder, in zweiter an attischen Einfluß in Lakonien denken müssen; die „protonikosthenische" Amphora gehört dem Verfallstil an, ist also eher jünger als Nikosthenes (vgl. auch *Ure* 'Εφ. 1915, 121 f.). Vortrefflich ist die Behandlung der Herkunftsfrage bei *Dugas* Rev. XX 1912, der die oben ausgeführte Meinung vertritt; mit Recht verteidigt er wie *Matz* a. O. *Studniczkas* Deutung des Silphionzweiges als solchen (vgl. auch *Weickert* a. O.). Dagegen genügen die von *Hauser* Jahresh. X 1907, 10 ff. nach *Milchhöfers* Vorgang überschätzten Beziehungen zu Kreta durchaus nicht zu der auch von *Dugas* erwägten Annahme, daß auch dort lakonische Gefäße hergestellt seien; die Technik widerspricht dem und die stilistischen und sachlichen Berührungspunkte auf den Vasen sind eher geringer, als man nach dem Verhältnis der sonstigen Kleinkünste und nach der Überlieferung erwarten könnte. Greifbar ist eigentlich nur eine Kleinigkeit in der Bartzeichnung und allenfalls die Darstellung des Dädalos beim Bau des Labyrinthes; die Dädaliden sind aber in die Peloponnes gezogen und die Kunstblüte Kretas beschränkt sich auf den hohen Archaismus. Fraglich kann nur sein, ob ägyptische Elemente in Sparta, wie die tierbeinigen Möbel oder die Gewandfransen, durch Kyrene, Kreta oder Jonien vermittelt sind. Erst recht unnötig ist die Annahme messenischer Werkstätten wegen der gelben Tonfarbe arkadischer Funde; gelber Ton kommt auch in Sparta selbst vor (*Kuruniotis* 'Εφ. 1910, 293 ff.). Vollends unglücklich ist der Versuch von *Perrot*, einen Stilunterschied zwischen den „kyrenäischen" Vasen und den spartanischen Funden zu erkennen (IX 491 ff.). Einen guten Überblick gibt *Buschor*[2] 116 ff. (auffällig frühe Ansetzung des Deckweiß).

§ 231 Abbildungen. Vollständige Zusammenstellung alles älteren bei *Dugas* Rev. arch. X 1907, 48 ff., ergänzt XX 1912, 89, weswegen Unwichtiges hier weggelassen wird. Er selbst 38 f. und 50 ff., dazu 429 (*Gerhard* AV Tf. 86) sowie IX 1907, 379 ff. Tf. 3 f. bildet vorwiegend Scherben, darunter aber manches Abb. 194, 196, 198 Wichtige ab. *Herford* Handbook Tf. 2 b, c (Abb. 194, 196, 198); Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 10–13 Abb. 195, 197 (Tf. 12, 2: Abb. 197; Tf. 10, 3 nach der berichtigten Abbildung von *Masner* Österr. Mus. 14, 9: Abb. 195); München I 34 Tf. 13; *Perrot* IX 497–505, 563, 568 Tf. 20, besser *Babelon* Cabinet d. médailles Tf. 12 Abb. 193 (Arkesilas, farbig; oft, aber meist mangelhaft abgebildet; leidlich Mon. d. Inst. I Tf. 47, Abb. 193). *Studniczka* 18 (verbessert gegenüber *Petrie* Naukratis I Tf. 8 f.), 23; *Pottier* Bull. hell. XVII 1893, 227 ff., 432; Gaz. arch. XII 1887 Tf. 14, 1; *Urlichs* Beiträge z. Kunstgesch. Tf. 10 (*Sittl* Dionysisches Treiben 22, 4); Amer. Journ. Arch. XX 1916 Tf. 11; *Böhlau* Nekropolen Tf. 4, 4, Tf. 10, 3–7, 9, Tf. 11; Abb. 199 Anz. VI 1891, 17 VII; XIII 1898, 189 Abb. 2 f.; Jahrb. XVI 1901, 190 ff. Tf. 3 (Abb. 199; *Buschor*[2] 117); Bonner Studien f. Kekule 250, 2; *de Ridder* Vases de la Bibl. nat. I Tf. 5, 191; Annual Brit. Sch. Ath. XIII 134 (Verfallstil); XIV 36 ff. Tf. 3 f.; XV 29 ff. 156 Tf. 3 f.; XVI 16; Journ. hell. stud. XXVIII 1908, 175 ff.; XXX 1910 12–20; 'Εφ. 1910, 296. Nicht lakonisch, sondern protokorinthisch ist das von *Böhlau* 131 erwähnte Alabastron Journ. hell. stud. XI 1890, 179, vgl. § 103. Ganz ungenügend begründet ist die Zuweisung einer Hydria (bereits richtig als attisch bestimmt von *Fölzer* Die Hydria 53 Nr. 54) bei *Morin-Jean* Dessins des animaux en Grèce 121 f.; verdienstlich sind dagegen seine Tierbilder 113, 115 f., 120 (Arkesilasschale).

Einzelheiten. Technik (wenig Augenschein). Rev. arch. IX 1907, 378 ff.; *Droop* passim; vgl. die Kataloge, besonders München I 32 ff.; *de Ridder* Bibl. nat. I 99 f.; *Pottier* Vases du Louvre II E 660 ff. *Löschcke* a. O. 14 f. (Vorzeichnung). Bläulicher Firnis: Annual XIV 41. Weiß: Journ. XXX 15 f.; Annual XIII 134; XV 36 f. Ritzung der Umrisse von Kopf und Körper geht oft ziemlich weit, ist aber nie ganz vollständig; sie kann auch fast ganz fehlen. Umrißzeichnung: Gaz. arch. 1887 T. 14, 1; *Böhlau* Tf. 11, vgl. Journ. XXX 32 (nackte Frauen, wogegen die bekleidete Kyrene, Rev. arch. XX 1912, 97 offenbar versehentlich unvollendet geblieben ist: der dick gemalte Umriß sollte ausgefüllt und dann die fehlende Innenzeichnung geritzt werden); *Studniczka* 18 (*Perrot* 497, langer Chiton, vgl. Arkesilas. *de Ridder* 100). Gelbrote Malerei auf Firnis: Annual XV 38 f. — Formen. Rev. arch. IX 1907, 378, erheblich ergänzt durch die spartanischen Funde. Hier wird nur Besonderes hervorgehoben. Jonische bezw. chalkidische, d. h. helladisch-inseljonische Toreutik: *Sieveking* Münchner

Jahrb. 1908, II, 9f. (Krater). Schalenfuß: Journ. XXX 3. Bildlich verzierte „Lakaina" außerhalb Spartas: *Böhlau* Tf. 10, 6, 9; die Form hielt sich noch im Verfallstil (Annual XIV 43); Sonderform: Annual XV 30 Tf. 3f. (Abb. 77; Henkel). Kalathos: *Böhlau* Tf. 10, 7. Amphora: Bull. hell. XVII 1893, 432. Zu den Hydrien vgl. *Fölzer* Die Hydria 66f. Becher: Abb. 78; Annual XIV 36a, vgl. Ἐφ. 1910, 295 zu Abb. 13; dort auch der den korinthischen ähnliche Amphoriskos. Reliefansätze: Annual XV 27 außer c, d. h, i, vgl. 29f.; Arch. Zeit. 1881 Tf. 11, 2. Deckelscherbe: *Böhlau* 126, 7d. — Verzierungsweise. Rev. arch. IX 1907, 387f. Leere Flächen: *Böhlau* Tf. 10, 7; Firniszonen: Arch. Zeit. Tf. 10, 1 (auch der Hals!); Bull. hell. XVII 1893, 432; Journ. hell. stud. XXVIII 1908, 178; Annual XIV 38; XV 156. Bilder an großen Gefäßen: Arch. Zeit. 1881 Tf. 11, 1; Rev. IX 1907 Tf. 3, 2; Journ. hell. stud. XXX 12. Schale innen nur ornamental: Rev. IX 1907, 398; Rundfries innen: Bull. hell. XVII 227, 238; Annual XIV 39 (oft im dritten Stil); vgl. Rev. XX 1912, 93f.; Übergreifen der Segmentfüllung: Bull. XVII 232; Segmentfüllung kopfstehend: Amer. Journ. Arch. XX 1916 Tf. 11; großes Gorgoneion: Rev. IX 1907 Tf. 4; Protome: Journ. XXVIII 178 (vgl. Annual XV 25f. Abb. 3fff); Rundlauf: Annual XIV Tf. 3. Ins Rund ragende Granatäpfel: Bull. XVII 227; Rev. IX 1907. 381 Tf. 3f.; *Studniczka* 23; *Urlichs* Beitr. Tf. 10 (*Sittl* Dionys. Treiben 22, 4). Häufung von Bildstreifen: früh („zweiter Stil") Abb. 75; spät Bull. XVII 432. Gorgoneion: Arch. Zeit. 1881 Tf. 11, 3; Rev. IX 1907 Tf. 4; *de Ridder* I Tf. 5, 191; Annual passim. Teller: Annual XIV 35. — Ornamentik. Überblick mit Abbildungen Rev. IX 1907, 381ff. Granaten: *Riegl* Stilfragen 96f.; *Löschcke* a. O. 15 (seine Beispiele sind „pontisch"; vgl. §§ 184, 193); mit doppelter Krone: *Petrie* Naukratis I Tf. 8; an langen Stielen Abb. 198; an Zweigen: Comptes rendus Acad. Paris 1910, 422 Tf. 2, 26; Bull. hell. XVII 239. Lose Anordnung von Spitzblättern und Lanzetten: *Böhlau* Tf. 10, 7, Tf. 4, 4; Rev. IX 1907, 382f. (Sternmuster); Annual XIV 36 a, n; XV 34. Efeu: XV 32f, „zweiter bis dritter Stil", 36c, „fünfter Stil". Reicher Lotos, vgl. *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 70, 76: im Friese München I 34; Annual XV 32h; in Zentralornamenten: Rev. IX 1907, 387 (*Perrot* 499), vgl. Annual XV 31; Arch. Zeit. 1881 Tf. 11, 2a; *Petrie* Naukratis I Tf. 9; Bull. XVII 238; Journ. XXX 13; in Segmentfüllungen: Arch. Zeit. 1881 Tf. 13, 1—3; Gaz. arch. XII 1887 Tf. 14, 1, vgl. zu den Ranken *Riegl* Stilfragen 243f. Abb. 194, 196
Verschiedene Formen der zierlichen Blüten- und Knospenfriese: Arch. Zeit. 1881 Tf. 10f.; mit Herzblattranken: Bull. XVII 239. Gegenständige Palmetten: Journ. 1910. 10f. (*Dugas* Nr. 47); vgl. die gegen- und wechselständigen Palmetten zweiten Stils, Annual XV 155c. Bogenfries als Segmentgrenze: Arch. Zeit. 1881 Tf. 13, 6. Blüten in Umrißzeichnung: *Gerhard* AV Tf. 86 (dorische Säule); Journ. XXX 13. Henkelpalmetten: Rev. IX 1907, 385. Mittelrosette: München I Tf. 13, 381. Sichelwirbel: Annual XIV 39. Füllornament: Arch. Zeit. 1881 Tf. 11, 2, Tf. 12, Tf. 13, 5; München I Tf. 13; *Petrie* Naukratis I Tf. 9; Bull. XVII 235; *Böhlau* Tf. 11; Annual XIV 36f, k; XV 31, 32o, 36m; Amer. Journ. Arch. XX 1916 Tf. 11. Geometrisches: Annual XIV 36b, u; XV 32l, 156; *Böhlau* Tf. 11; München I Tf. 13, 381. — Tiere und Fabelwesen. Rev. arch. IX 1907, 386ff. 393f. (Zeichnung, vgl. *Studniczka* 36f., Hahn, dazu *Treu* Olympia, Die Ergebnisse III 22; *Morin-Jean* a. O. 113). Flügelfarben: *Thiersch* Tyrrhen. Amphoren 92. Hühner passim, mit Heuschrecken (?) Annual XIV 39. „Truthähne": Abb. 198 (Arch. Zeit. 1881 Tf. 10, 2). Feldhühner: *Böhlau* Tf. 11. Tauben: Naukratis I Tf. 8 (*Perrot* 497). Vogel mit erhobenem Fuß: Arch. Zeit. 1881 Tf. 10, 2. Fische: München I Tf. 13, 385; Arch. Zeit. 1881 Tf. 13, 6; *Perrot* 498, 563; vgl. Rev. arch. XX 1912, 91ff. Hasenjagd: Bull. hell. XVII 227. Ziegenbock: München I Tf. 13, 386. Chimaira: Jahrb. XVI 1901, 193. Sirene: *Weicker* D. Seelenvogel 115f. Greifenvogel: *Karo* Strena Helbigiana 153f.; vgl. § 113. Panther: Bull. hell. XVII 432 (Gepard im Bild auf der Arkesilasschale, vgl. *Weege* Jahrb. XXXI 1916, 164). Eber, Widder: Abb. 75. Eidechse und Schlange im Tierfries: ebda 34. Abweichungen symmetrischer gleicher Tiere: Arch. Zeit. 1881 Tf. 11, 1 (*Morin-Jean* a. O. 115).

Darstellungen. Stoffe: Rev. arch. IX 1907, 389ff. Kentauren, Troilos, Rüpel: Arch. Zeit. § 232
1881 Tf. 12, 1, vgl. Tf. 13, 1, 4 (Gelagetypik: *Urlichs* Beitr. Tf. 10). — Kyklop: *Perrot* 498. — Kyrene: Rev. XX 1912, 96ff.; *Studniczka* 23 (mit Apollon, Battos oder Eurypylos, vgl. *Maaß* Gött. gel. Anz. 1890, 340f.; Rev. XX 1912, 98, 4); *Studniczka* 18, vgl. *Matz* a. O., Rev. XX 1912, 99f. 7, wo die weitere Literatur: die Deutung auf Kyrene, nicht eine Hesperide, und auf Windgeister, nicht Eidola, hat mehr für sich; daß Annual XIV Tf. 3 Windgötter gemeint sind, ist nicht sicher; vgl. rein dekorative Gestalten wie München I Tf. 13, 382. — Zeus „Lykaios": Arch. Zeit. 1881 Tf. 12, 3. Vgl. *Studniczka* 14, Rev. XX 1912, 90f. Zeus und Hermes: Anz. XIII 1898, 189. — Artemis Orthia, sofern nicht etwa eine Eumenide argivischer Typik: Annual XVI 16. — Fragliche Götter (eher als Menschen): Arch. Zeit. 1881 Tf. 13, 5 (München I Tf. 13, 384). — Strittige Mythen: *Gerhard* AV Tf. 86, vgl. *Hubert Schmidt* Observ. arch. in Hesiodum 128f.; *Friedländer* Herakles 33, 1; *Gruppe Bursians* Jahresbericht CXXXVII, 139; *S. Reinach* Rev. arch. X 1907, 81; willkürlich *Harrison* ebda 429f.: die Füllschlange „beißt". Vgl. das Kyklopenbild und die wirklich kämpfende Schlange Abb. 197; sehr kühn auch *Roßbach* N. Jahrb. VII 1901, 387ff.: Otos (bartlos!) und Tantalos; vgl. *Schwartz* Sitz. Akad. Berlin 1915, 133ff.: der Adler ursprünglich Tityos, die Leber der Sitz der Begierden. *Böhlau* Tf. 10, 4; Jahresh. X 1907, 10ff.: nach *Hauser* nicht Trophonios, sondern Dädalos beim Bau des Labyrinthes. — Abb. 197, *Hauser* 9: nicht Kadmos sondern Apollon im Drachenkampf. — Bull. hell. XVII 232, *Hauser* 13: Stierbändiger (Herakles?). — Bonner Studien f. Kekule 250, 2, Bull. nap. n. s. I Tf. 11, 8: Pelops? (*Löschcke:* Hermes?). — Journ. XXX 1910, 19: Philoktet? (*Droop* gibt auf seine Deutung auf Teiresias, die mit den Füllvögeln rechnen muß, selbst nicht viel). — Jäger: *Perrot* 563; Jahrb. XVI 1901, 191; München I Tf. 13, 383; vielleicht auch Anz. VI 1891, 17 VII; heimkehrend, mit Löwe: Journ. XXX 1910, 12. — Krieger: Abb. 199; Annual XV Tf. 4; Amer. Journ. Arch. XX 1916 Tf. 11; Bull. XVII 235. — Faustkämpfer: Bull. XVII 432; 431: Silene. — Badende Mädchen: *Böhlau* Tf. 11; ein oder zwei Silene hätten neben zwei

Nymphen sehr wohl Platz gehabt, lauernd oder anschleichend. — Gelage: mit Hetären Gaz. arch. XII 1887 Tf. 14, 1; *Urlichs* Beitr. Tf. 10 (mit Tänzer); vgl. Bull. XVII 236 (große und kleine Stiefel); mit Dämonen ebda 238; *Weicker* D. Seelenvogel 14 f., dessen sepulkrale Deutung hier noch am ehesten möglich, wenn auch nicht sicher ist; bei den Reitern und Sphingen mit Kopfranken ist sie noch unsicherer (Abb. 194; Arch. Zeit. 1881 Tf. 13, 2, 3, 6); die alte Deutung der Flügelgestalten bei den Reitern auf Nike wieder bei *Ducati* Rendic. d. Lincei XX 1911, 147 (bärtiger „Dämon": München I Tf. 13, 382). — Tänzer (Rüpel): Arch. Zeit. 1881 Tf. 12, 1, Tf. 13, 4, vgl. 1 (schwerlich Opfer) und die „Windgötter" Annual XIV Tf. 3; ob das Bäumchen bei diesen mehr als ein Füllsel ist, fragt sich angesichts der Staude unter dem Thron, München I Tf. 13, 384 (Arch. Zeit. Tf. 13, 5); der sitzende kleine Dämon stammt wohl aus ägyptischer oder syrischer Quelle. — Die Tiere in den Segmenten des Schalenrundes und einzelne Fülltiere versucht *Elderkin* Amer. Journ. Arch. XXI 1917, 404 ff. in Beziehung zu den Hauptbildern zu setzen. Er gibt selbst zu, daß dies meist nicht angeht; man läßt es also lieber ganz, wenn es sich nicht so aufdrängt wie etwa bei einem Löwen unter Kyrene.

Zeichnung. Rev. IX 1907, 394 ff. (mit Abbildung von Augen und Ohren) Profil: große Protome Journ. XXVIII 1908, 178. Auge von der Seite: Annual XIII 134a (XIV 42b). Mundwinkelstrich: Jahrb. XVI 1901, 191. Rollhügel des Oberschenkels: ebda Tf. 3 (Abb. 199); München I Tf. 13, 383 und öfter; geschlossen: *Böhlau* Tf. 10, 4. Glutäenfurche: *Perrot* 498, 500. Verdoppelung der Linien, Drucker: München I Tf. 13, 383; Jahrb. XVI 1901, 191; Journ. XXVIII 178. Rippen besonders deutlich: *Gerhard* AV Tf. 86, vgl. die Kentauren Arch. Ztg. 1881 Tf. 11, 1. Sägemuskel, Inscriptionen? *Jacobsthal* Theseus auf dem Meeresgrunde 22. Ausführliche Bauchanatomie: Rev. IX 1907, 396. Farbe der Geschlechter: s. o., Technik. Dürre Gestalten der Verfallzeit: Journ. XXX 19; Bull. XVII 432. „Kretischer" Bart: *Hauser* Jahresh. X 1907, 14 f. Rasierte Oberlippe spartanisch: Journ. XXX 20. Liegeschema: *Jacobsthal* o. a. O. — Gewand. Umrißzeichnung: s. o., Technik. Linien, Wellensaum: *Perrot* 497 (*Studniczka* 18). Rote Tupfen Bull. XVII 235, 238; *Urlichs* Beitr. Tf. 10. Kreuzbänder: Annual XIV Tf. 3. „Stoffalten": Anz. XIII 1898, 189 (vgl. Gaz. arch. 1887 Tf. 14, 1); ebda Fransen und „Faltenzonen", vgl. Arkesilas. Unklare, faltenartige Fransen unter Faltenlinien: Arch. Ztg. 1881 Tf. 12, 3, vgl. das Relief *Springer-Wolters* Kunstgesch.[10] 202. Falten im Verfallstil: Journ. XXX 19. Zu den häufigen gemusterten Querstreifen des Gewandes vgl. die seltenen korinthischen Längsstreifen, Ant. Denkm. II Tf. 24, 22. Große Palmette an der Schulter: Anz. XIII 1898, 189. — Pferde: Arch. Ztg. 1881 Tf. 12, 1, Tf. 13, 2 f. (Abb. 194); Rev. IX 1907 Tf. 3; *Böhlau* Tf. 4, 4. Stierkopf von hinten: Bull. XVII 232 (Jahresh. X 13). — Komposition. Dekorativ gute Füllung des Rundes: Bull. nap. n. s. I Tf. 11, 8 (Bonner Studien f. Kekule 250, 2); München I Tf. 13, 382. Schlechte Füllung: Arch. Zeit. 1881 Tf. 13, 2 f. (Abb. 194; Vögel besonders naiv). Schlangen: Abb. 197; *Perrot* 498; *Gerhard* AV 86. — Inschriften. *Kretschmer* Griech. Vaseninschriften 13 ff.; *Studniczka* 11 ff.; Rev. IX 1907, 400 f. Vgl. *Karo* Anz. XXIV 1909, 115.

Vereinzeltes

Wie im geometrischen und im orientalisierenden Stile, so gibt es auch im schwarzfigurigen manche Gefäße, die sich bisher weder bekannten Gattungen oder deren weiterem Kreise einordnen, noch sonst in engeren Grenzen festlegen lassen. Ihre Zahl ist jedoch gering und ganze Gattungen dieser Art gibt es nicht. Bezeichnenderweise stammen die Gefäße, mit welchen sich am wenigsten anfangen läßt, nicht aus Italien, sondern aus Hellas, besonders aus dem großen Sammelbecken der Akropolisfunde: es ist offenbar örtliche Ware, die nur in geringem Umfange hergestellt und nicht zu Handelszwecken ausgeführt wurde.

Beispiele: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 414, 462 (nur Rot und Weiß, kein Firnis), 463–466.

DIE ATTISCHE ARCHAISCHE KERAMIK

1: Überblick und Grundzüge des attischen schwarzfigurigen Stiles

§ 233 Wir haben einige fünfzig frühgriechische und archaische Vasenstile betrachtet; vor uns liegt nur noch ein einziger archaischer Stil, der attische. Seine Entwicklung im 6. Jahrh. ist ein langsamer, ehrlich erarbeiteter, aber desto vollständigerer Triumph über alle anderen. Schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, etwa zu Beginn der pisistratischen Herrschaft, gelangen ihm Werke, die als kunstgewerbliche Gesamtleistungen unerreicht dastanden und auch entsprechend anerkannt wurden: Gefäße aus der Werkstatt des Ergotimos und Klitias haben sich nicht nur in Etrurien, sondern auch in Naukratis und selbst in Gordion gefunden.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verdrängte die attische Ware alle Wettbewerber vom Weltmarkte; nur Ausläufer anderer Stile und rückständige Ortsware, wie besonders in Böotien, hielten sich daneben bis um 500. Im dritten Viertel des Jahrhunderts geschah der entscheidende Wechsel der Technik, der neue Möglichkeiten der Zeichnung eröffnete: an die Stelle der Silhouetten auf dem Tongrunde traten ausgesparte Gestalten auf Firnisgrund und in der neuen Technik erwuchs ein neuer Stil, der „rotfigurige". „Die Zukunft gehörte nicht den Virtuosen der verzierten Fläche, sondern den Darstellern der bewegten"; diese Worte von *Buschor* bezeichnen treffend die Bedeutung der Neuerung. Im Archaismus gibt es nur attische rotfigurige Vasen; erst später haben auch andere Landschaften den Stil in seiner attischen Ausbildung übernommen und eine örtliche Eigenart entwickelt; dies ist in beachtenswertem Maaße nur in Italien geschehen. — Neben der neuen Technik blühte die alte den ganzen Archaismus hindurch weiter, wenn auch ihre Glanzzeit nicht weit über die Anfänge des neuen Stiles hinabreicht. In vielfacher Berührung mit ihm, aber nur selten in sklavischer Abhängigkeit, hat der schwarzfigurige Stil noch eine erhebliche Entwicklung durchgemacht; erst zur Zeit der Perserkriege hatte er „alle seine Möglichkeiten erschöpft". Weiterhin lebte er nur noch in Resten und in örtlichen Gattungen, die seinem ursprünglichen Wesen immer fremder wurden, nach.

Das früh erlangte Übergewicht und die endliche Alleinherrschaft der attischen Keramik drückt sich in einer ungeheuren Menge von Funden aus. Dieser unübersehbaren Masse gegenüber verschwinden selbst die korinthischen Tierfriesgefäße völlig. Mußten wir uns schon bei diesen darauf beschränken, Grundlinien zu suchen, und alles weitere einer künftigen Monographie überlassen, so kann hier vollends keine erschöpfende Darstellung der attischen Keramik versucht werden. Dies ist aber in unserem Zusammenhang auch nicht nötig, denn gerade die Fülle des Stoffes gibt dem Urteil eine viel breitere Grundlage für die Erkenntnis des Wesentlichen als bei den bisher betrachteten archaischen Stilen. Bei diesen hatten wir es auch im besten Falle mit Trümmern eines Ganzen von fraglichem Umfange zu tun und oft war es unmöglich, Entwicklungslinien zu finden oder doch die Gefahr der Täuschung bei ihrer Feststellung zu vermeiden. Deshalb war eine abgekürzt monographische Behandlung erforderlich, um künftigen Forschungen den Grund zu bereiten und Bausteine zurechtzulegen; wir sind noch weit davon entfernt, die Kleinstaaterei dieser Keramik gleichmäßig zu überblicken. Daß wir auch von der attischen Keramik, wie sie einstmals war, kein Vollbild gewinnen können, ist selbstverständlich. Aber ihre wesentlichen Züge, die Grundlinien und viele Einzelfäden ihrer Entwicklung können wir aus der Fülle der Funde klar erkennen. Die Zukunft wird das Bild in Einzelheiten berichtigen und außerordentlich bereichern können; wesentlich verändern wird sie es schwerlich. So könnte unsere Aufgabe auch dann keine enzyklopädische Aufarbeitung des Stoffes sein, wenn eines Forschers Kraft dazu genügte. Der Leser soll nur durch die Hauptstraßen des Kerameikos geführt werden, damit er ein eigenes Ortsgefühl gewinne; dabei werden wir in die wichtigsten Werkstätten eintreten, die Betrachtung aber nicht zu Monographien anschwellen lassen.

Wir haben die attische Keramik auf der Stilstufe verlassen, die sie um 600 erreicht hatte: der „frühattische" und der Tierfriesstil waren in vollem Besitze der schwarzfigurigen Technik und der archaischen Zeichnung, die attische Eigenart ist darin ebenso deutlich wie in der altattischen Porosplastik. Besonders bemerkenswert ist der große Ausschlag nach beiden Seiten: neben großzügigen Bildern von einfacher Monumentalität und Wucht der klar erfaßten Formen wie des Ausdrucks steht Zierliches und Feines, und beides ist mit sicherem Sinne für die dekorative Wirkung geformt. Während das Frühattische sich zum reifen schwarzfigurigen Stil auswuchs und ornamentale Nachklänge des Älteren sich höchstens an primitivem Bauerngeschirr erhielten, sahen wir den Tierfriesstil bis tief ins 6. Jahrh. nachleben: die altgewohnte, in der Textilkunst nach orientalischem Vorbilde fest eingebürgerte Verzierungsweise hielt sich nicht nur in dienender Rolle neben den Szenen, sondern auch selbständig und rein. § 234 Abb. 85, 83 ff.

In der Einleitung zur archaischen Zeit ist Wesen und geschichtliche Stellung des attischen schwarzfigurigen Stiles schon angedeutet worden: sein Anteil an den allgemeinen Errungenschaften des archaischen Stiles, seine Bedeutung innerhalb der helladischen Gruppe, Höhe und Strenge seiner Technik und seines Stilgefühls (§ 158). Zum zweitenmal offen-

barte sich in Attika jene Verbindung handwerklicher Meisterschaft mit sicherem Gefühl für Rhythmus und Symmetrie, deren erste Schöpfung zwei Jahrhunderte früher der Dipylonstil gewesen war. So heftig die Erschütterung des Zusammenstoßes mit dem Orient war, so rein ist das Ergebnis des hundertjährigen Ringens um die Bewältigung der orientalischen Elemente: die griechische Eigenart hat sich völlig, die attische in allem Wesentlichen durchgesetzt. Ganz gleichmäßig ist der Attizismus des schwarzfigurigen Stiles allerdings selbst in seiner höchsten Blütezeit noch nicht: neben Einzelheiten fremden Ursprunges sind hie und da noch ganze Ströme von Fremdem kenntlich. Erst im Flusse der Entwicklung verschwanden sie, die attische Art wurde überall Herr und im rotfigurigen Stile zeigt sie sich völlig gleichmäßig und rein; auch die gleichzeitigen späten schwarzfigurigen Vasen stellen eine im wesentlichen einheitliche Masse dar. Dieser Vorgang ist innerlich wie äußerlich bedingt. Schon bei der Frage nach der Entstehung des Dipylonstiles wurde auf die attische Begabung hingewiesen, Fremdes empfänglich aufzunehmen und zu etwas Eigenem, Neuem, vielfach Höherem umzubilden. Der allgemeine lebhafte Austausch zwischen den archaischen Kulturzentren bot dazu reiche Gelegenheit und in Athen nahm er im 6. Jahrh. besonders greifbare Formen an: die bemerkenswerte Freizügigkeit der griechischen Künstler und Handwerker kam der aufblühenden Stadt einseitig zugute, die solonischen Gesetze und die pisistratische Herrschaft zogen viele kunstfertige Metoeken ins Land und der wachsende Druck der Perser auf die Jonier half nach. Schon im 6. Jahrh. begann Athen zum Vororte von Jonien zu werden, aber der Jonismus hatte sich dort dem Attizismus unterzuordnen.

§ 235 Da uns nichtkeramische Elemente selten greifbar sind, ist ein unmittelbarer Einfluß der kretischen Dädalidenkunst auf die attische Keramik nicht nachweisbar. Immerhin glaubt man ihn auf dem Umweg über die Dädaliden in der Peloponnes zu spüren; denn trotz des korinthischen Amphiaraoskraters ist das einzige Werk, das in seiner Weise der Kypseloslade ebenbürtig ist, die attische Françoisvase. Einfluß der korinthischen Keramik auf die attische ist wie im Tierfriesstil so auch im Bilderstile zweifellos; man darf ihn jedoch nicht auf allgemeine Ähnlichkeit hin, sondern nur auf Grund genauer Vergleichung im einzelnen feststellen. Dann finden sich genug Beziehungen, wie sie zwischen den großen helladischen Nachbargattungen natürlich sind; geradezu attisch-korinthisch, ein früher mißbrauchter Ausdruck, kann man jedoch nur eine sehr kleine Gruppe von Gefäßen nennen. Ähnlich ist das Verhältnis zu Chalkis: es gibt eine zwar nicht ganz fest umrissene, aber in ihrem Kern einheitliche Gattung attisch-chalkidischer Vasen und chalkidischer Einfluß ist vielfach zu spüren; man hat sogar die kanonische Form und Verzierungsweise der späteren attischen Halsamphora nicht mit Unrecht attisch-chalkidisch genannt. In Chalkis sind wir bereits auf inseljonischem Gebiete; wahrscheinlich von dorther, jedenfalls aus jonischem Kreise kam die zukunftsreiche Gattung der Augenschalen nach Athen. Selten sind Jonismen so sicher und fest umgrenzt nachzuweisen wie in diesem Fall; am nächsten kommt die sehr wahrscheinliche Vermutung, daß die eigenartige Gattung der sogenannten affektierten Amphoren, die viele Beziehungen zu Ostgriechischem zeigt, aus einer jonischen Werkstatt in Athen stammt. Den Besitzer einer solchen dürfen wir anscheinend in dem bedeutenden Meister Amasis erkennen; seine Werke berühren sich in vielem mit den affektierten Amphoren, zeigen aber noch mehr als diese den Einfluß des attischen Bodens, auf dem sie gewachsen sind. Einzelne Jonismen lassen sich mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit massenhaft finden; daß darin selten volle Sicherheit erreicht wird, ist kein Unglück, wenn man sich das oben angedeutete Verhältnis Athens zu Jonien gegenwärtig hält; die in der scharfen Scheidung enthaltene Fragestellung ist schief.

Abb. 215, 217 Abb. 211 Abb. 210 Abb. 262 f. Abb. 212 Abb. 223—225 Abb. 216, 218 ff.

Geschichtlich wichtiger als diese leicht zu weit gehende Zerlegung der Stilelemente ist die Ortsbestimmung des Hybriden. Da können wir sagen, die Werkstatt des Amasis stand sicher, die der affektierten Amphoren wahrscheinlich in Athen, die der Northamptongattung auf jonischem Boden: greifbare Äußerlichkeiten bestätigen das Ergebnis einer Abwägung der Stilelemente. Die Northamptongattung steht den durch Ortsfunde beheimateten ostgriechischen Vasen des klazomenischen Kreises zu nah, als daß ihre Attizismen genügten, sie in Athen entstanden zu denken; und wirklich ist ihr Ton bezeichnend jonisch (§ 176). So bestimmte Entscheidungen sind jedoch nicht immer möglich; wir haben z. B. chalkidisierende Vasen betrachtet, die ebenso gut attisch-chalkidisch wie inseljonisch unter attischem

Einflusse sein können (§ 203). In solchen Fällen muß man zufrieden sein, wenn man wenigstens die Richtung der Einflüsse, welche die eine Gattung auf die andere ausgeübt hat, feststellen kann. Dies ist in dem gut bekannten attischen schwarzfigurigen Stil öfter möglich als in anderen; man erinnere sich des Streites über das Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem korinthischen und dem chalkidischen Stile. So ist es z. B. zweifellos, daß die attisch-korinthischen und attisch-chalkidischen Vasen Nachahmungen, nicht Vorbilder der Nachbarstile sind, während umgekehrt die attisierenden Vasen in Eretria und Böotien offenbar Ableger des attischen Stiles sind. Dabei kann die ältere attische Keramik bei der Entstehung des chalkidischen Stiles sehr wohl vorbildlich gewesen sein (§ 196); die später von dem eigenartig entwickelten chalkidischen Stil auf Attika ausgeübte Rückwirkung ist davon unabhängig. Schwieriger wird die Frage, wenn mit der Möglichkeit gemeinsamer Vorbilder für ähnliche Erscheinungen in zwei Stilen gerechnet werden muß. So ist es vorläufig noch fraglich, wie die Beziehungen der attischen und der lakonischen Keramik zu erklären sind. Einseitiger Einfluß, Austausch und gemeinsame Abhängigkeit von ostgriechischen, vielleicht nur toreutischen Vorbildern können einzeln wie nebeneinander wirksam gewesen sein. Greifbar ist lakonischer Einfluß in Attika nicht.

§ 236 Sucht man Grundlinien der Entwicklung des attischen schwarzfigurigen Stiles, so fallen zwei parallele Strömungen auf, die beide, wie natürlich, an das im späten Frühattischen und im Tierfriesstil Vorliegende anknüpfen. Sehen wir bei diesem Überblick von Zwischengliedern ab, so steht an der Spitze der einen Reihe der altertümlichste signierende Meister, Sophilos. Die Tierfriese spielen bei ihm noch eine große Rolle, in den Szenen herrscht eine gewisse malerische Freiheit im Sinne seiner Zeit, d. h. ähnlich wie auf den korinthischen Vasen, an welche auch die starke Buntheit und das Verhältnis der Szenen und der Tierfriese erinnert. Peinliche Sorgfalt ist demgemäß nicht seine Sache, am wenigsten bei den Tieren. An ihn schließt eine große, vorwiegend aus Amphoren bestehende Gattung an, Erzeugnisse einer offenbar langlebigen, Massenware liefernden Werkstatt: die „tyrrhenischen" Amphoren, die fast die ganze ältere Zeit des schwarzfigurigen Stiles umfassen. Festhalten an den Tierfriesen, flotte, oft recht flüchtige Malerei, Leben, bisweilen selbst dramatische Kraft in den Szenen sind ihre Kennzeichen. Eine Fortsetzung findet diese Gattung in verschiedener Beziehung in der betriebsamen Werkstatt des Nikosthenes. Von Stileinheit ist in dieser freilich keine Rede; sehr verschiedenartige Maler waren darin tätig, darunter auch ein paar der frühesten Meister des rotfigurigen Stils; einzelnes klingt auch an den im folgenden besprochenen Manierismus an; aber die etwas flüchtig dekorative Art, wie sie die tyrrhenischen Amphoren auf älterer Stufe vertreten, nimmt bei Nikosthenes einen breiten Raum ein. Wirkungsvolle Neuerungen wie die Verwendung von Zweigen zu halb landschaftlicher Raumfüllung fallen in dies Gebiet. Von hier geht ein breiter Strom der späten und spätesten schwarzfigurigen Ware aus: flüchtig hingeworfene, oft unglaublich geklexte, und doch meist noch dekorativ wirkungsvolle Bilder auf kleinen Gefäßen. Die Zweige und die Vorliebe für weißlichen Malgrund verbinden sie eng mit Nikosthenes. Seine Eigenart hat dieser freilich weniger in dem betätigt, was uns heute für die Geschichte der Vasenmalerei wichtig ist, als in der stark, zum Teil übermäßig toreutischen Formgebung seiner Gefäße.

Abb. 202 Abb. 203—207 Abb. 255 ff. Abb. 255, 261 Abb. 282, 284 f.

Die zweite, viel bedeutendere Entwicklungsreihe ging andere Wege. Ihr gehören die meisten und darunter die besten signierenden Meister an. Das hohe Stilgefühl, das auf den Dipylonvasen zu naiver Überstilisierung der Darstellungen geführt hatte, ließ hier den gravierenden Silhouettenstil sein eigenstes Wesen finden: äußerste Schärfe und Genauigkeit der ornamentalen Formgebung bis ins kleinste, streng dekorative Haltung des Ganzen. Dies der Entwicklungsstufe des hohen Archaismus angemessene Stilwollen mußte jedoch bald zu einem Konflikte führen: es war notwendig antinaturalistisch, die allgemeine Entwicklung aber ging auf immer größere Annäherung an die Natur. Erst mußte die volle Beherrschung der Naturformen erreicht sein, ehe eine neue, klassische Stilisierung beginnen konnte. Da die Meister keine reflektierenden Akademiker, sondern sinnenfrische griechische Handwerker waren, lassen ihre Werke uns den ganzen Reiz dieses jugendlichen Ringens zwischen Stilformen und Naturbeobachtungen genießen. So unleidlich späte Archaisten, d. h. Nachahmer weit zurückliegender Entwicklungsstufen zu sein pflegen, so köstlich sind

diese Meister, die mitten im lebendigen Archaismus ihr wachsendes naturalistisches Können zügelten, um die so ungemein dekorativen Formeln der älteren Zeit beibehalten und die Eigenart ihrer Technik voll ausnutzen zu können. So wurde die archaische Stilstrenge nicht etwa zur leeren Manier erstarrter Epigonen, sondern zum bewußten Manierismus der „Virtuosen der verzierten Fläche“: die letzte Folge jener Abwendung von den Wegen der großen Malerei, die zur Aufgabe der naturnahen Polychromie zugunsten der schwarzfigurigen Technik geführt hatte. Die dekorative Absicht bedingt den Unterschied und Vorrang des Manierismus gegenüber der Manier, in welche überlebte Stile in der großen Kunst verfallen; daß es sich jedoch entwicklungsgeschichtlich um die gleiche Erscheinung handelt, zeigt ein weiterer Umblick: der spätmykenische Stil, der Peithinosstil gegen Ende des Archaismus im strengen und der Meidiasstil im späteren schönen rotfigurigen Stile sind ebenfalls manieristisch.

§ 237 An der Spitze dieser Reihe steht ein prächtiger Kessel, der sich gleich eng an das
Abb. 92 reifste Frühattische wie an den Tierfriesstil anschließt; beides tat auch Sophilos, aber schon hier in den Anfängen ist der Gegensatz der beiden Richtungen deutlich. Der nächste Schritt
Abb. 215, 217 führt zu dem Hauptstück des älteren schwarzfigurigen Stiles, der Françoisvase. Hier beginnt bereits der Konflikt zwischen Stil und Naturbeobachtung: der Maler Klitias ist auf dem Wege zum Manierismus. Die sechs Bildstreifen, die den Krater mit jener schon im Dipylonstile bewährten Freude am Schildern fast ganz bedecken — gerade umgekehrt wie bei den tyrrhenischen Amphoren enthält nur einer von ihnen dekorative Tiere — sind nicht ganz gleichmäßig stilisiert. Die Hauptstreifen zeigen die ganze Gravitas des strengen Stiles, andere eine sehr dekorative Rhythmik; an den beiden unauffälligsten Stellen des Gefäßes aber zeigt sich in Zeichnung, Bewegung und Ausdruck ein freieres Leben: in dem kleinsten Fries am Fuß und in dem nächstgroßen Randfries an der Rückseite (die man im Hinblick auf den Hauptfries als solche bezeichnen kann). Unter Vorbehalt des Unterschiedes von Gegenstand und Absicht läßt sich eine Erscheinung in der statuarischen Plastik vergleichen: die Rückseiten nackter Gestalten pflegen freier zu wirken als die Vorderseiten („Apollon“ von Tenea, der „Kritiosknabe“ von der Burg). Die Bildhauer wagten nicht, ihre Naturbeobachtungen gegenüber dem überlieferten und als wertvoll erkannten Schema der Hauptansicht so weitgehend zur Geltung zu bringen wie an der unbeachteten Rückansicht: sie scheuten sich, gegen die feste Stilform zu verstoßen.

Der Konflikt wurde mit dem Fortschreiten der allgemeinen Entwicklung naturgemäß immer fühlbarer, aber erst spät begann die Einheitlichkeit der Bildwirkung darunter auf-
Abb. 236 f. fällig zu leiden. Werke wie die des Nearchos wirken in ihrer großartigen Strenge durchaus ursprünglich und auch unbedeutende Arbeiten späteren Stiles zeigen wenig von dem
Abb. 246 (243) Konflikte, den z. B. Timagora nicht eben tief empfunden haben dürfte. Verschieden verhalten sich die beiden hervorragendsten Vertreter des vollreifen Manierismus, der attisierte Jonier Amasis und der etwas jonisierende Exekias. Amasis zeigt in seinem hohen
Abb. 216, 218 ff. Gefühl für dekorative Eleganz nur wenig Unstimmigkeiten vorwiegend perspektivischer Art: einzelne Gewandsäume runden sich auffällig frei, bei den Silenen, welchen die manieristische Strenge überhaupt schlecht liegt, kommt eine Nase in leichter Schrägansicht vor und an Gefäßen seines weiteren Kreises finden sich perspektivische Züge an Schilden und
Abb. 226 ff. sogar an einem ganzen Ferkel (§ 325). Bei Exekias treten freie Züge stärker hervor, oft in auffälligem Gegensatze zu Strengem, das etwas gewaltsam archaistisch wirkt. Der äußerlichste Zug dieser Art ist die für den ganzen Manierismus bezeichnende Beibehaltung reichgemusterter faltenloser Gewänder neben anderen mit mehr oder minder freien Falten. Exekias, dessen handwerkliche Meisterschaft schier Unglaubliches geleistet hat, wußte, was die strenge Form für ihn bedeutete, und doch brachte er es nicht übers Herz, auf all das Neue und Schöne, was er in der großen Kunst und in der Natur sah und wiederzugeben fähig war, zu verzichten. Man fühlt, daß die Spannung zu groß geworden war, daß der Stil nach Erschöpfung aller Möglichkeiten überreif war. Der Manierismus dieser Richtung lebte noch etwas weiter und Reste finden sich noch spät unvermittelt neben ganz Freiem am gleichen Gefäß; aber das sind nur Nachzügler eines absterbenden Stiles. Die Führung in der attischen Keramik hatte längst der neue rotfigurige Stil, in dem es für mehrere Jahrzehnte keinen allgemeinen Konflikt zwischen Stilwollen und Naturbeobachtung gab. Nur Technik

und dekorative Aufgabe legten ihm leichte Beschränkungen auf und in Einzelzügen wie dem Gewandstil unterlag auch er für kurze Zeit den manieristischen Hemmungen der Gesamtkunst des späteren Archaismus.

Eine organische Weiterentwicklung erfuhr auch die Richtung des Amasis nicht, doch berührt sie sich vielfach mit jener merkwürdigen Gattung der affektierten Amphoren; aber dies ist kein natürlicher Zweig der attischen Keramik, sondern ein aufgepfropftes jonisches Reis, in welchem sich Erstarrung in dekorativer Inhaltlosigkeit und Auflösung der strengen Form in flaue Geziertheit durchdringen. Abb. 223 ff.

Endlich ist ein Nachklingen des Manierismus in wachsender Anlehnung an den rotfigurigen Stil zu beobachten. Die schwarzfigurigen Bilder aus der Werkstatt des Pamphaios, die bereits den rotfigurigen Stil ausgiebig pflegte, folgen diesem nicht sklavisch, lehnen sich aber im Gewandstil und in der Anatomie weitgehend an ihn an; man kann ihren Stil als eine Modernisierung und Lockerung des Manierismus bezeichnen. Das gleiche gilt für die schwarzfigurigen Pinakes des Malers Skythes, während an dessen beidstiligen Schalen die Formensprache des rotfigurigen Stiles auch die schwarzen Gestalten beherrscht. Eine besondere Stellung nimmt die Werkstatt des Andokides ein. Ihre von verschiedenen Händen stammenden schwarzfigurigen Bilder bewegen sich zwischen vollkommener Herrschaft und Nachklingen des Manierismus. Letzteres trifft auch auf die schwarzfigurigen Bilder des bei Andokides tätigen „Menonmalers“ zu, die eine getreue Übersetzung der neuen Formen des rotfigurigen Stiles in die alte Technik darstellen. Auch die rotfigurigen Bilder des „Andokidesmalers“ berühren sich noch eng mit dem schwarzfigurigen Manierismus, zumal mit Exekias. Weiterhin, so an eigenartigen Gefäßen jüngeren Stiles, die der gereiften streng rotfigurigen Formgebung folgen, wird der Abstand größer; an den Manierismus erinnert mehr der Geist als die Formen; doch leben auch diese gelegentlich in Einzelzügen nach. Abb. 261 Abb. 273 (271) Abb. 263, 265—268 Abb. 264 Abb. 263, 313—316

Einen gewissen Anteil am Manierismus hat schließlich auch der zierliche Miniaturstil, dessen Hauptträger die eleganten Trinkschalen von ähnlicher Form wie die jonischen und lakonischen sind. Solche Schalen kennen wir schon aus der Werkstatt des Ergotimos, später von Exekias, Nikosthenes und anderen Meistern, die außerdem auch große Gefäße signiert haben. Obwohl wir an zwanzig Töpfer, darunter die Söhne des Ergotimos und des Nearchos, nur durch solche Schalen kennen, ist es also keine glückliche Gewohnheit, sie als „Kleinmeister“ zu bezeichnen; aber wenigstens die Neigung zum Miniaturismus deutet der Name leidlich an. Die Maler bewähren ein richtiges Gefühl für die Forderungen des Maaßstabes: freie Einzelheiten, besonders Gewandfalten späterer Form, sind in der Blütezeit durchweg vermieden, obwohl viele Schalen dafür jung genug wären. Dazu kommt eine Vorliebe für dekorative Inhaltlosigkeit ähnlich wie auf den „affektierten“ Amphoren — größere ausdrucksvolle Szenen sind selten — und endlich ist auch die hochdekorative Verwendung der Inschriften bei den großen Manieristen ähnlich. Einer der beliebten Trinksprüche findet sich bezeichnenderweise auf einer affektierten Amphora, wo er nicht hingehört, wieder. Abb. 212 ff., 249 ff.

Neben und zwischen den besprochenen Hauptrichtungen fließt in immer breiterem und gleichmäßigerem Strome die Koine des attischen schwarzfigurigen Stiles. Die fremden Einflüsse und die verschiedenen Elemente des Attizismus selbst spiegeln sich darin mehr oder minder deutlich wieder, durchdringen und mischen sich mannigfach. Der tief im Wesen des Stiles begründete Manierismus übte dabei solange den stärksten Einfluß aus, bis der rotfigurige Stil einer allgemeinen freieren Zeichnung in der Keramik die Bahn gebrochen hatte. Bei deren Übernahme durch den schwarzfigurigen Stil handelt es sich aber keineswegs um einfache Nachahmung des rotfigurigen, sondern um selbständige, der anderen Technik angepaßte Handhabung der neuen, aus der großen Kunst stammenden Stilformen. Am eigenartigsten ist in dieser Hinsicht wohl die Kanne des Malers Kleisophos, des stärksten Realisten unter den Meistern des schwarzfigurigen Stiles, der ganz vom Geiste der neuen Zeit erfüllt war. In einer Beziehung traten die Maler sogar gerade durch Ausnutzung der gegensätzlichen Bedingungen beider Techniken in erfolgreichen Wettbewerb mit dem rotfigurigen Stil: feinere landschaftliche Elemente waren in der aussparenden Technik ebenso schwer, wie mit freiem Pinsel leicht zu geben. Vorbilder fanden sich in der großen Kunst zweifellos genug — daß dabei jonischer Einfluß mitgespielt hat, ist möglich, aber nicht § 238 Abb. 254

Abb. 212, 257, 263, 282, 286 ff. erwiesen — und so entstand eine Fülle reizvoller Bilder, die vielfach nicht nur darstellerisch, sondern auch dekorativ wirksam sind; die Gefahr eines naturalistischen Ausartens war auf dieser Stilstufe noch gering.

Im einzelnen pflegt man drei Entwicklungsstufen des schwarzfigurigen Stiles zu scheiden, je nachdem gar keine oder einfache, mehr oder minder geradlinige, oder frei bewegte Gewandfalten mit perspektivisch gezeichneten Schichten und Säumen vorkommen. Dies etwas äußerliche Merkmal ist im Groben brauchbar, erleidet jedoch durch den Manierismus sehr erhebliche Einschränkungen: die erste und dritte, wenn nicht gar alle drei Stufen können am selben Gefäße vorkommen; chronologischen Wert hat also nur die zweite und die dritte Stufe, besonders letztere. Das Gesamturteil über eine Vase muß alle stilistischen, technischen und äußeren Merkmale berücksichtigen. Echte Altertümlichkeit pflegt bei den Gefäßen der ersten Stufe, die nicht sehr zahlreich sind, leicht kenntlich zu sein; auch die Gefäßform verrät sie oft. Der zweiten Stufe und dem Übergange zur dritten gehören viele vortreffliche Arbeiten an, bei weitem am zahlreichsten aber sind die Vasen der dritten Stufe. Hier liegt wohl kein Fundzufall, sondern die oft beobachtete Erscheinung vor, daß ein Stil erst wenn er mehr oder minder überlebt ist, die weiteste Ausbreitung erfährt; die Epigonen ernten, was die schöpferischen Meister gesät haben.

Das letzte Nachleben des attischen schwarzfigurigen Stiles vollzog sich in verschiedenen Abb. 284 Bahnen. Die Hauptmasse stellen jene flüchtig geklexten Bildchen auf kleinen Gefäßen, die bei Nikosthenes bereits erwähnt wurden; sie scheinen tief ins 5. Jahrh. hinabzureichen. Anscheinend noch länger, aber dafür auch viel spärlicher, finden sich kleine schwarzfigurige Gr. Vm. I 262 ff. Bildchen in hierarchischer Unterordnung an rotfigurigen Vasen, bisweilen zugleich mit schwarzfigurigen Ornamenten, die häufiger nachlebten. Besonders an hochhalsigen Krateren sind noch im unteritalischen rotfigurigen Stil kleine schwarzfigurige Tierfriese beliebt, allerdings ohne Ritzung und Deckfarben und kaum höher zu bewerten als die neben ihnen üblichen Efeuranken und Knospenfriese. Solche Tiere finden sich in dekorativer Verwendung Abb. 391, 395, 436, 607 u. ö. selbst innerhalb der rotfigurigen Bilder, besonders als Schildzeichen. Endlich hat sakraler Abb. 299 ff. Archaismus dazu geführt, an den panathenäischen Amphoren stets, bis gegen Ende des 4. Jahrh., die schwarzfigurige Technik und an der Gestalt der Athena Promachos auch eine archaistische Formgebung festzuhalten; Nebengestalten und Rückseitenbilder wurden dagegen immer freier und entsprechen im 4. Jahrh. teilweise völlig dem späten rotfigurigen Stile. Das gleiche gilt von einer kleinen Gattung schwarzfiguriger Lutrophoren, die schon den schönen Stil der rotfigurigen Vasen aus der Mitte des 5. Jahrh. vollständig übernahmen. Mit den panathenäischen Amphoren erlosch unseres Wissens der schwarzfigurige Stil in Attika; anderwärts lassen sich Reste bis tief in die hellenistische Zeit verfolgen.

§ 239 Die Darstellungen auf den archaischen attischen Vasen sind von unübersehbarer Fülle, obwohl sich für die häufigsten Vorwürfe eine zumal im schwarzfigurigen Stil sehr feste Typik bildete. So oft die gleichen Grundtypen wiederkehren — in der bekannten Weise je nach dem verfügbaren Raume bald mit Erweiterungen des Kompositionsschemas durch mehr oder minder sinnvolle Füllgestalten[1]), bald in Beschränkung auf die notwendigsten Hauptgestalten — so häufig sind doch auch neue, eigenartige Abwandlungen beliebter Gegenstände und seltene oder ganz vereinzelte Darstellungen. Zeitliche Unterschiede der Bildtypik sind in dem Jahrhundert des schwarzfigurigen Stiles natürlich leicht festzustellen, aber die Entwicklung ist viel geringer als die stilistische; Längsschnitte ergeben nicht viel größere Unterschiede als Querschnitte.

Künstlerische Interessen hatten im schwarzfigurigen Stile keinen besonderen Einfluß auf die Stoffwahl; der überkommene Typenschatz bot eine so große Auswahl und Abwandlungsmöglichkeit im einzelnen, daß die Maler aller Richtungen damit auskamen — sofern sie nicht entschieden in die neuen Bahnen des rotfigurigen Stiles einlenkten. Hier, nicht in der Eigenentwicklung des schwarzfigurigen Stiles, liegt ein wirklicher Abschnitt; das Übernommene tritt jedoch gegenüber der Masse des Alten im schwarzfigurigen Stil ebenso zurück wie der umgekehrte Einfluß in den Anfängen des rotfigurigen Stiles gegenüber dem Ganzen. Es ist im großen richtig, ein verschiedenes Verhältnis beider Stile zu den

[1]) Vgl. *Brunn* Kl. Schr. III 149 f.

Stoffen festzustellen, obwohl sie sich nicht nur in halbhundertjährigem Nebeneinander berührten, sondern der rotfigurige Stil auch nach griechischer Art einen schroffen Bruch vermied und vieles Alte unverändert übernahm und bewahrte.

Wir haben hier eine Seite einer kunstgeschichtlichen Entwicklung vor uns, die in verschiedenen Brechungen immer wieder die gleiche allgemein geistesgeschichtliche Entwicklung spiegelt: den Fortschritt zu größerer Freiheitlichkeit gegenüber den mannigfachen Bindungen des hohen Archaismus. Der Wechsel der Technik sollte eine freiere Zeichnung nach Art der großen Malerei ermöglichen; deren rein künstlerische Probleme konnten nun auch die Vasenmalerei in viel höherem Maaß ergreifen als zur Zeit der vorwiegend dekorativen Schilderei: ein Schritt, nicht so groß, aber von ähnlicher Art wie der vom rein dekorativen orientalisierenden Stile zum schwarzfigurigen Bilderstil. Schon die formalen Probleme beeinflußten die Stoffwahl: das Streben nach Nacktheit und nach neuen Bewegungsmotiven, und die geistige Bewegung machte die Bahn dafür frei. Der neue Stil sah die Dinge aus einer viel größeren menschlichen Nähe, und diese Betrachtungsweise ließ nicht nur die Vorwürfe aus dem Alltagsleben mächtig hervortreten und zum Gegenstande liebevoller Beobachtung bis ins Kleinste, oft sachlich Unbedeutendste werden, sondern sie beeinflußte auch die mythologischen Darstellungen. Daß Mythus und Leben für die Griechen keine wesensfremden Welten, sondern vielfach verflochtene Teile der gleichen Wirklichkeit waren, ist in der Einleitung zur archaischen Zeit ausgeführt (§ 157). Schon der hohe Archaismus zeigt denn auch manchen naiv menschlichen Zug im Götterleben, wie die literarische Göttertravestie von Homer an; so höhnt auf der Françoisvase Athena den beschämt dasitzenden Ares, dem es nicht gelungen war, Hephästos in den Olymp zu holen; aber im ganzen herrscht doch eine feierlich-repräsentative Auffassung vor und diese bewahrte auch der spätere schwarzfigurige Stil. Im neuen Stile geben sich die Götter menschlicher, lieber bürgerlich behaglich als in steifen Aufzügen, und wir sehen sie nicht nur nach alter Weise Giganten töten, sondern auch eifrig schönen Mädchen nachstellen. Bezeichnend ist die Wandlung in den Darstellungen des Herakles. Die im schwarzfigurigen Stil immer wiederholten Haupttaten des Dodekathlos treten zurück und unter den neuen Szenen erscheint eine so bürgerliche wie der widerwillige Schulgang zu Linos und sein schlimmes Ende. All das ist schon im Archaismus zu beobachten, während der gleichzeitige schwarzfigurige Stil zum größten Teil in den alten Bahnen weiterlief; im klassischen rotfigurigen Stile wird der Abstand naturgemäß immer größer.

§ 240 Am unmittelbarsten und gerade im reifen Archaismus am stärksten zeigt sich der neue Geist aber im rein Menschlichen: das Leben in der Palästra und im Waffendienst, bei Gelage und Liebe und im Haus ist im strengen rotfigurigen Stile mit jener naiven Offenheit und bis ins Kleinste dringenden Beobachtung geschildert, wie sie in jeder Kunstentwicklung nur kurz vor der klassischen Blüte möglich ist; Klassizität ist stets bewußte Auswahl und Beschränkung und der Realismus des Barocks entbehrt ebensosehr der archaischen Naivität wie er andererseits auf den formalen Errungenschaften der klassischen Zeit fußt. Gewiß hat schon der ältere Archaismus die gleichen Stoffe behandelt und sich an Menschlichkeiten aller Art versucht; gerade im Allzumenschlichen, wo kein Typenzwang bestand, gelangen Darstellungen von entschiedenem Ausdruck wie die Liebesszenen auf „tyrrhenischen“ Amphoren. Aber diese altertümlichen Bilder verschwinden neben der Fülle des Neuen, in Form und Ausdruck unvergleichlich stärker und reicher Durchgebildeten im rotfigurigen Stil. Andrerseits kannte der schwarzfigurige Stil handlungslose, oft ganz bedeutungslose Füllgestalten nicht nur in größeren Bildern, sondern auch einzeln als Schmuck eng begrenzter, bisweilen auch freier Flächen; es war ein an den orientalisierenden Stil erinnernder, in freierer Form in den „Mantelfiguren“ des klassischen rotfigurigen Stiles wiederkehrender dekorativer Behelf des Malers, der gerade nichts Bestimmtes zu sagen wußte. Dagegen fehlten ihm durchaus Sinn und Ausdrucksmittel, um aus einem Epheben, der seinen Mantel zusammenlegt, oder einem Mädchen, das seine Schuhe fortstellt, ein menschlich reizvolles und künstlerisch interessantes Bild zu machen; dies blieb dem rotfigurigen Stile vorbehalten. Gerade im Einfachsten zeigt sich der innere Unterschied der beiden Stile am unmittelbarsten.

Im einzelnen auf die Stoffe der attischen Vasenmalerei einzugehen, ist Sache besonderer Abschnitte (§§ 332ff., 425f. mit Belegen für den obigen Überblick); hier werfen wir nur

noch einen Blick auf die Stellung, die der attische schwarzfigurige Stil in dieser Hinsicht unter den anderen Stilen einnimmt. Er überragt sie alle durch Masse und Vielfältigkeit der Darstellungen, und zwar die meisten von ihnen so sehr, daß sich ein Vergleich erübrigt; nur der korinthische kann sich neben ihm, wenn auch in weitem Abstande, sehen lassen. Dabei fällt auf, wieviel realistischer die korinthischen Maler gesinnt waren, wie wenig mythologische Phantasie sich bei ihnen zeigt. Dies gilt auch unter Berücksichtigung der besonderen Bedingungen, welchen die Pinakes unterlagen. Gewiß sind die vielen Darstellungen aus Bergbau, Töpferei (Toreutik) und Schiffahrt durch den Zweck der Weihung bedingt; aber ohne besonderen Sinn dafür hätten die Maler auch mit den Bildern der angerufenen Gottheiten allein auskommen können. Daß diese auf den Pinakes nicht fehlen, ist selbstverständlich, aber es ist wieder bezeichnend, daß einerseits mythische Szenen dort fast gar nicht vorkommen, andrerseits die Götter auf den Vasen durchaus zurücktreten; auch die mythischen Vasenbilder beschränken sich fast ganz auf die Sphäre des kriegerischen und behaglichen Ritterlebens, das die korinthische Vasenmalerei beherrscht. Mythische Szenen von eigener Typik sind selten: die meisten sind schlecht und recht durch Namensbeischriften zu gewöhnlichen Ritterbildern, manche durch grobe Typenklitterung gewonnen. Bezeichnend ist auch, daß ein Stilleben aus Waffen gebildet wurde und ein Küchenbild zum Herrengelage gehört. Dies leitet schon zum Gegenbilde der vornehmen Welt über, den Rüpelszenen mit ihren Ansätzen zur Volksposse. Sonstige Sittenbilder, auch Kultusszenen, sind vereinzelt.

Damit vergleiche man nun die Bilder des attischen schwarzfigurigen Stiles. Schier unabsehbar ist die Fülle der mythischen Bilder, mannigfach und oft höchst eigenartig ihre Typik. Die Götter erscheinen nicht nur in Versammlungen, Zügen, Auffahrten unendlich oft, sondern auch handelnd, im Gigantenkampfe, bei der Geburt der Athena, der Rückführung des Hephästos, beim Dreifußraub oder als Schutzgötter von Heroen und Menschen. Athena und Herakles, in vielen Taten vereint, sind die Lieblinge der Maler; nur Dionysos mit seinem Thiasos ist ähnlich häufig. Athena steht auch Perseus und Theseus bei; dieser erscheint anfangs nur bei seinem kretischen Abenteuer und im Kentaurenkampf; erst im rotfigurigen Stile begann sein Aufstieg zum attischen Stammesheros. Zahllos sind die Bilder aus der ganzen Heldensage, besonders aus dem weiteren troischen Kreis (aus der Ilias und vollends aus der Odyssee seltener); hierbei wurden natürlich auch typische Kriegs- und Jagdszenen durch Beischriften mythisiert. Aus dem Leben ist sonst nur noch alles Gymnastisch-Agonistische, zum Teil bereits unter dem Einflusse des rotfigurigen Stiles, häufig dargestellt. Seltener sind schon Kultusszenen bis herab zu Karnevalsscherzen sowie Gelage und Erotik, spärlich Handel und Wandel und häusliches Leben; nur Mädchen am Brunnenhause sind in diesem Kreis als sinnvoller Schmuck der späten Hydrien beliebt. Eine Sonderstellung nehmen die Sepulkralbilder ein, Aufbahrung, Leichenzug, Bestattung und Klage am Grab auf Gefäßen für den Totenkultus, Tonfriesen und geweihten Pinakes von Gräbern: eine Fortsetzung der Sepulkralmalerei des Dipylonstiles, die archaisch sachliche Fassung eines Gegenstandes, der in den weißen Lekythen des 5. Jahrh. seine klassische Verklärung gefunden hat.

§ 241 Zu den Inschriften auf den attischen Vasen ist hier nur wenig zu bemerken, da sie bereits oben im großen Zusammenhange besprochen sind (§§ 30, 32—34, vgl. 24). Die große Mehrzahl aller Vaseninschriften ist attisch; nur beigeschriebene Namen sind auch anderwärts, zumal in helladischen Stilen, häufig. Kunstgeschichtlich am wichtigsten sind Signaturen und Lieblingsinschriften, diese außerhalb Attikas so gut wie gar nicht vertreten, jene selten. Nach dem oben Gesagten ist hier nur noch eine grundsätzliche Frage zu erörtern: das Verhältnis zwischen den Formeln ἐποίησεν und ἔγραψεν (ausnahmsweise ἐποίει, ἔγραφε). Letzteres ist im schwarzfigurigen Stile verhältnismäßig selten, im strengen rotfigurigen Stil dagegen häufig genug, um bei seiner Eindeutigkeit das obige Urteil über die sozialen Verhältnisse im Kerameikos zu gestatten: Töpfereien, deren Maler oft freizügige Gesellen waren. Der mit ἐποίησεν signierende Werkstattbesitzer konnte natürlich auch Maler sein, wie Exekias, der ein paarmal mit der Doppelformel, sonst mit ἐποίησεν (so auch einmal neben der Doppelformel) signiert hat. Damit ergibt sich aber eine Unsicherheit in der Bewertung von ἐποίησεν. Als sicher kann nur gelten, daß es in Athen nicht den Arbeiter bezeichnet, der das Gefäß geformt hat, sondern den Besitzer der Werk-

statt. Natürlich konnte dieser auch als Töpfer tätig sein, nicht nur in Kleinbetrieben, wie vermutlich der des mit ἐχεράμευσεν signierenden dörflichen Meisters Oikopheles war, sondern auch in großen Werkstätten, zumal wenn es sich um besondere Prachtstücke oder um Neuerungen handelte. So könnte man es verstehen, daß Exekias und Charitaios sich bei eleganten dünnwandigen Schalen mit ganz unbedeutenden Bildern das Lob erteilen: ἐποίησεν εὖ. Im ganzen aber ist der technische und wirtschaftliche Betrieb einer bedeutenden Töpferei so vielfältig und schwierig, daß er durchaus einer sicheren Leitung bedarf — wobei es dem Leiter unbenommen ist, bald hier bald da selber Hand anzulegen. Diese Gesamtleistung der Firma wird offenbar mit ἐποίησεν bezeichnet. Wenn Duris, sofern man sich auf die stilistische Chronologie seiner Werke verlassen kann, erst als Malergeselle bei anderen arbeitete, dann eine Weile allein mit ἐποίησεν signierte, endlich wieder in der Werkstatt eines anderen mit ἔγραψεν, so scheint sich darin ein wirtschaftliches Schicksal zu verraten: er hat eine eigene Töpferei eröffnet, aber kein Glück damit gehabt; der Dämon Syntrips oder ein anderer Ofenteufel, vielleicht auch nur kaufmännisches Mißgeschick oder irgend ein Zufall hat ihn um seine Ersparnisse gebracht. Ähnlich erging es Epiktet.

Von dieser offenbaren Regel in der Bedeutung von ἐποίησεν mag es immerhin Ausnahmen gegeben haben. Es kann nicht nur die malerische Tätigkeit einschließen wie nachweislich bei Exekias, sondern diese auch allein bezeichnen; so haben ein paarmal zwei Meister das gleiche schwarzfigurige Gefäß mit ἐποίησεν signiert, wobei man ungern Verschreibungen annähme. Einer dieser Fälle verwickelt sich noch dadurch, daß wir von beiden Meistern, Archikles und Glaukytes, einzeln signierte bildlose Schalen besitzen. Dies alles läßt sich zwar nach den angeführten Beispielen von Exekias und Duris erklären, doch fragt es sich, ob damit die Möglichkeiten erschöpft sind. Vielleicht ist der Sprachgebrauch, wenn überhaupt, erst mit der Zeit fest geworden.

Sofern nun der Töpfermeister nicht zugleich der alleinige Maler war, fragt es sich, § 242
wie weit sein Einfluß auf den Stil der Bilder reichte. Bei Nikosthenes, Pamphaios u. a. sehen wir die allerverschiedensten Maler tätig; umgekehrt bewähren mehrere Maler ihren persönlichen Stil bei verschiedenen Meistern. Dieser Stil beruht nun durchaus nicht nur in der Zeichenweise, sondern ebensosehr in der Komposition und in der weniger leicht greifbaren geistigen Art. Wenn der eine Maler Überschneidungen liebte, der andere nicht, der eine Symmetrie, der andere fortlaufenden Rhythmos, und wenn sie daran bei verschiedenen Meistern festhielten, so ist der ganze künstlerische Stil, nicht nur die „Handschrift" ihr geistiges Eigentum. Es ist also ganz ausgeschlossen, daß sie nur Vorlagen ihrer jeweiligen Meister ausgeführt hätten, so skizzenhaft man sich diese auch denken möge. Höchstens die Gegenstände hätten ihnen vorgeschrieben werden können; aber es fragt sich sehr, ob darauf so viel Wert gelegt wurde; ein Meister, dem es gelang, Epiktet oder Duris zu gewinnen, hatte in dieser Richtung für die Blüte des Geschäftes genug getan und konnte sie malen lassen, was sie wollten. Die Gegenprobe bieten Stilwandlungen von Malern, die entweder selbst Werkstätten besaßen oder bei dem gleichen Töpfermeister blieben. Dabei handelt es sich teils um organische Entwicklung, teils um plötzlich wirkende Einflüsse von außen (vgl. § 24). Nur wenn letztere beim Wechsel der Werkstatt aufträten, was unseres Wissens nicht der Fall ist, könnte Einfluß des neuen Meisters vorliegen; ganz sicher wäre es auch dann noch nicht.

Für die bedeutenden Maler, und darauf kommt es vor allem an, dürfte die Frage entschieden sein. Unabhängig davon ist die Frage der Repliken, § 25. Wir sehen einerseits hervorragende Maler sich selbst wiederholen und in Einzelzügen verbessern, andrerseits Durchschnittsmaler und Stümper nach der gleichen Vorlage tätig; ob diese vom Töpfermeister, vom ersten Malergesellen oder gar aus dem Laden eines anderen stammt, ist nicht zu sagen und auch nicht sehr wichtig; es kann bald dies bald jenes zutreffen. Inwieweit etwa die Ornamente von besonderen Gesellen gemalt wurden, fragt sich. Im frühklassischen rotfigurigen Stile weist einzelnes auf eine solche Arbeitsteilung hin. Bei den Schalen einiger Hauptmeister des strengen Stiles sind die Henkelpalmetten von gleichbleibender Eigenart, so daß sie geradezu als Signaturen gelten können.

Wie wenig wir in die Einzelheiten des Betriebes hineinsehen, zeigt sich auch darin, daß wir durchaus nicht wissen, warum Töpfer oder Maler oder beide ihre Werke bald signierten,

bald nicht, ohne daß etwa die nicht signierten, aber stilistisch sicher kenntlichen, geringwertiger wären; bisweilen ist das Gegenteil der Fall. So bleibt auch manche markante Malerindividualität für uns namenlos. Man hat gefragt, ob technische und künstlerische Neuerungen besondere Veranlassung zum Signieren gegeben haben. Das wäre möglich, ist aber schwerlich eine erschöpfende Erklärung. Es können allerhand Äußerlichkeiten und Zufälle hineinspielen und gleichmäßige Folgerichtigkeit ist auch nicht zu erwarten. Immerhin bleibt die Hauptsache dadurch unberührt: die Signaturen sind ein im Verhältnis zur wirklichen Leistung der Epoche stehender Ausdruck des Persönlichkeitsgefühls. Daher wird das ἔγραψεν, das wir schon bei Sophilos und Klitias finden, im strengen rotfigurigen Stil immer häufiger und erfuhr in dessen Blütezeit sogar polemische Zusätze (§ 24), daher werden die Signaturen in klassischer Zeit selten: im reifen Archaismus vermochte die Vasenmalerei mit der Schwungkraft rasch wachsenden Könnens Großmeisterliches zu leisten, neben der hohen klassischen Kunst sank sie wieder zum bescheidenen Handwerk herab — ein Gegensatz, den der hohe Archaismus noch gar nicht gekannt hatte. Deshalb ist das Jahrhundert von Solon bis Themistokles das goldene Zeitalter der attischen Keramik.

§ 243 Über die Technik wird hier nur kurz das der gesamten attischen archaischen Keramik Gemeinsame bemerkt; das dem rotfigurigen Stil Eigentümliche siehe §§ 356ff. Der attische Ton ist nicht ganz so fein wie der beste protokorinthische und korinthische, jedoch sehr dicht und gleichmäßig. Die Farbe schwankt von Ledergelb mit mehr oder weniger bräunlichem Stich zu der typischen hellrotbraunen Lederfarbe, die im allgemeinen zu wenig Rot enthält, um als Ziegelrot bezeichnet werden zu können. Es sieht nicht aus, als ob die natürliche Tonfarbe regelmäßig durch Beimengung von Rötel gehoben sei. Kräftigeres Rot der Oberfläche kommt von der Farbe in oder unter jener Lasur, deren Anfänge schon im Dipylonstile vorzuliegen scheinen (§§ 221, 1003); oft scheint sie jedoch fast oder ganz farblos zu sein. Ausnahmsweise und vorwiegend im späten und spätesten schwarzfigurigen Stil ist der Tongrund mit ganz dünnem Firnis überstrichen. Die weißgrundigen Gefäße haben einen feinen, sehr dichten und festen Überzug von hell elfenbeinfarbenem bis gelblichem oder bräunlichem Pfeifenton; er pflegt auf die verzierten Flächen beschränkt zu sein. Der Firnis schwankt je nach der Güte der Arbeit stark, doch liegt der Durchschnitt der oberen Grenze näher. Auch bei dünnem und ungleichmäßigem Auftrag ist er nur selten bräunlich und matt; im allgemeinen ist er entschieden schwarz und glänzend, bis zu tiefem, sattem Leuchten und spiegelndem Hochglanz. Eigentlich metallisch, ähnlich wie bei manchem Jonischen, ist dieser Glanz nicht oft, am ehesten bei dünnem Auftrag; dabei ist dann der häufige, aber meist unauffällige grünliche Schimmer am stärksten. Der beste Firnis hat einen ganz leichten bläulichen Stich. Ausnahmsweise ist ein leuchtend orangeroter Firnis als Oberflächenfarbe, niemals für die Malereien selbst, verwendet; er kommt auch auf einzelnen jonischen Gefäßen vor. Von der Françoisvase bis zu späten panathenäischen Amphoren ist gelegentlich das Innere, von dem Dionysos im Schiffe des Exekias bis zu freien schwarzfigurigen Vasen des 5. Jahrh. der Grund damit abgedeckt und auch im rotfigurigen Stile findet er sich öfters, jedoch nur ausnahmsweise als Bildgrund. Man hat gefragt, ob hier überhaupt Firnis und nicht etwa verdickte, undurchsichtig gewordene Lasur vorliege; doch sprechen die Zufallswirkungen ungleichmäßigen Brandes, die den Firnis aller Epochen ähnlich gerötet haben, nicht dafür. — Malerische Wirkungen anzustreben liegt nicht in der Natur des schwarzfigurigen Stiles, doch ist bisweilen, zumal in seiner späteren Zeit, mit dem ausgestrichenen Pinsel oder auch nur mit dünnem Firnis Feuer oder Wasser nicht übel angedeutet (vgl. § 177, jonisch). — Die im rotfigurigen Stile zu einem Hauptmittel der Zeichnung gewordene Reliefl inie haben wir bereits im chalkidischen Stil und an der Phineusschale in nebensächlicher Verwendung kennen gelernt. So findet sie sich auch an attischen schwarzfigurigen Vasen: im Ornament und an gradlinigen Gegenständen wie Lanzen, Tauen, Zügeln, Stuhlbeinen, Schwungfedern. — Von den Deckfarben ist das Weiß etwas sahnig und im allgemeinen weniger fest gebunden als das Rot. Dies schwankt von entschiedenem Violett bis zu heller Blut- und Rostfarbe; ausnahmsweise ist es stark glimmerhaltig. Im frühen schwarzfigurigen Stil diente Rot auch statt des später üblichen dünnen Firnisses oder der Ritzung für Umrisse und Innenzeichnung auf Weiß, das auf Tongrund sitzt; weibliche Augensterne in Rot auf Weiß finden sich auch später noch, seltener rote Zeichnung des ganzen Auges. — Ritzung in Weiß auf Firnis legt das Schwarz frei, während sie auf Firnis umgekehrt hell wirkt: sie durchbricht die meist etwas dunklere Oberfläche des Tones und reißt sein Korn auf. Diese Wirkung hat man bisweilen noch durch Einreiben von Weiß in die Furchen erhöht. Obwohl der Erhaltungszustand das Urteil erschwert, darf man dies jedoch als Ausnahme bezeichnen. Wenn man auch Rot in den Furchen beobachtet hat, so dürfte dies nur bei Inschriften Absicht sein; sonst handelt es sich anscheinend um Lasursatz.

Der Vorgang der Herstellung ist bisweilen für die Beurteilung künstlerischer Züge von Bedeutung; er ist jedoch noch nicht vollkommen geklärt. Das fertig geformte Gefäß trocknete an der Luft bis zur Lederhärte, wurde geglättet, dann vollständig bemalt, darauf gebrannt und endlich lasiert. Ob der Firnis sogleich, nach dem Brennen oder gar erst nach dem Lasieren seinen Glanz erhielt, ist fraglich. Moderne Experimente entscheiden darüber so wenig wie die Beobachtung stumpfer Stellen unter den Deckfarben; dort kann ursprünglicher Glanz verloren gegangen sein. Das Urteil hängt davon ab, ob die moderne Herstellungsweise von „echtem" Firnis die gleiche ist wie im Altertum: Schmelzen des Tones bei etwa 1000 Grad mit Hilfe von Soda, Zusatz von Eisen zur Färbung.

Dieser moderne Firnis kann vor dem Brennen abgewaschen werden und glänzt ohne Lasur. Das Brennen ging mit weniger als 1000 Grad vor sich, da der Ton von 950 Grad an schmilzt. Brennproben, durch zugeschnittene Ränder als solche sicher kenntlich, sind gefunden worden. — Die Aufstellung oder Handhabung der Gefäße bei der Bemalung war naturgemäß nach ihrer Größe und Form sowie nach Stelle und Art der Malerei verschieden. Das Firnissen umlaufender Streifen und Flächen wurde auf der Drehscheibe ausgeführt. Daß die Gefäße jemals nach moderner Weise in einem Werkstuhl eingespannt gewesen seien, ist wenig wahrscheinlich. Die Darstellungen von Töpfern zeigen trotz ihrer Mannigfaltigkeit nichts derart und in einem Falle hat eine scharfsinnige Untersuchung mit mathematischer Sicherheit ergeben, daß die erforderliche Stützung nur durch verschiedenartiges Liegen auf dem Tisch, zum Teil mit Festhalten durch die Linke, gewonnen wurde. Wirklich sehen wir auch auf Bildern von Töpfereien kleinere Gefäße auf Tischen neben den Malern stehen. Beim Malen halten sie kleine und noch ziemlich große in der Hand oder auf dem Schoß, während ganz große auf Klötzen oder am Boden stehen, wobei sie auch angekippt sind. Es handelt sich dabei meist, jedoch schwerlich immer um Ornamentmalerei, die übrigens bei guter Arbeit die gleiche Sicherheit des Striches verlangt wie bildliche Malerei. Da modernen Künstlern und Technikern viele einfache Kunstgriffe altüberlieferten Handwerks verloren gegangen sind, brauchen uns deren Bedenken nicht irre zu machen. Japaner und Primitive erstaunen uns noch heute durch Geschick, Sicherheit und Einfachheit der Hilfsmittel. Das uns befremdliche Halten des Pinsels in der Faust finden wir bei den Japanern wieder. — Der Hergang bei der Entstehung der Bilder war im schwarzfigurigen Stile folgender. Die Silhouetten wurden mit dünnem, radierbarem (abwaschbarem?) Firnis vorgemalt, dann gedeckt. Ein Nachdecken der inneren Flächen konnte auch noch nach dem Ritzen stattfinden. Bisweilen scheinen leichte wagrechte Furchen als Hilfen, besonders wohl für die Proportionen der Gestalten gedient zu haben, bisweilen auch kurze senkrechte Striche zur Angabe der Mitte. Sie sind mit hartem Griffel, der sich schwach in den lufttrockenen Ton eindrückte, hergestellt, erstere auf der Scheibe. Eine Vorzeichnung mit diesem Werkzeug ist uns in geringem Umfang in verschiedenen schwarzfigurigen Stilen begegnet („caeretanisch", „pontisch", chalkidisch, protokorinthisch, kykladische polychrome Teller); im attischen ist sie zwar nicht Regel, aber doch häufiger als man anzunehmen pflegt. Sie beschränkt sich meist auf wenige Linien; in größerem Umfange findet sie sich nur als Entlehnung aus dem rotfigurigen Stil an einigen von den Gefäßen, die in beiden Stilen bemalt sind. Bemerkenswert ist ihr Auftreten da, wo Weiß nach älterer Art nicht auf Firnis, sondern auf Tongrund sitzt, so bei Klitias. Für gewöhnlich sitzen beide Deckfarben auf Firnis, und zwar wurden sie erst nach der Ritzung aufgelegt. Die Ritzlinien sind bisweilen mit leichtem Eindrücken stumpf vorgeritzt, so bei Klitias. Wo die Deckfarben das erforderten, fand noch eine Nachritzung statt. Bei rascher oder doch unaufmerksamer Arbeit sind beim Eintragen der Ritzlinien in die Silhouetten viele Versehen vorgekommen, besonders Verwechslungen von rechts und links, vorn und hinten (Brust und Rücken); die archaische Ausbreitung in der Fläche bot dazu reiche Gelegenheit.

Zur Chronologie vgl. §§ 27 f., 34; da dort Methode und Gesamtgerüst der Chronologie behandelt sind, wird hier nur das für den attischen Archaismus maaßgebliche kurz zusammengestellt. Die feste Grundlage gibt der Grabhügel der Marathonkämpfer; neben späten schwarzfigurigen Gefäßen, guten und Massenware, ist eine Scherbe im voll entwickelten strengen rotfigurigen Stile gefunden worden: als absolutes Datum wie als Synchronismus gleich wichtig, ergänzt und bestätigt durch die Massenfunde im Perserschutte der Akropolis und italische Grabfunde, die noch frühklassisches Rotfiguriges neben spätem Schwarzfigurigem zeigen. Eine weitere Bestätigung bietet das plötzliche Auftreten der Geschichte von Boreas und Oreithyia im spätarchaischen und frühklassischen Stile: der „Schwiegervater von Athen" hatte 480 die persische Flotte geschädigt und Aischylos brachte ihn daraufhin auf die Bühne; sein Kopftypus ist denn auch gerade auf den ältesten Vasenbildern entschieden maskenhaft (Gr. Vm. II 189 Tf. 94 f.). — Bei der Zerstörung von Milet im Jahre 494 gab es dort eine schwarzfigurige Schale mit dem zuverlässigsten von allen Lieblingsnamen, Leagros, der sich auf guten späten schwarzfigurigen Gefäßen ebenso wie auf den Frühwerken des Euphronios und auf anderen rotfigurigen Vasen des Überganges von der Frühzeit zur Blüte findet (Meister Kachrylion und Oltos-Euxitheos). Da Leagros höchst wahrscheinlich der 465 gefallene Stratege, Vater des späteren Lieblings und Strategen von 440 Glaukon und Altersgenosse des etwa 525 geborenen Themistokles ist, dürfte seine Jünglingsschönheit gegen das Ende des 6. Jahrh. fallen; die reifsten Schalen mit seinem Namen zeigen den Mäander um das Rundbild wie die Scherbe aus dem Grabhügel von Marathon, die anderen noch den einfachen, dann auch den verdoppelten tongrundigen Reifen. — Die Schönheit des Memnon wird durch die Darstellung des Anakreon, der mindestens einige Jahre vor 514, vielleicht aber auch schon seit 527 und noch nach 514 in Athen war, an sich noch nicht festgelegt; Anakreon, dessen Lieder bekannt genug waren, erscheint auch auf einer Lekythos des Gales von entschieden jüngerem Stil (frühestens Ende 6. Jahrh.). Da die Memnonschalen jedoch dem frühen rotfigurigen Stil angehören — sechs von ihnen sind beidstilig —, wird Memnon doch um 520 schön gewesen sein; dazu paßt auch das stilistische Verhältnis zum Leagroskreise. Falls der Liebling Miltiades wirklich der spätere Feldherr von Marathon ist, so fällt seine Schönheit auch um 520, was dem stilistischen Verhältnis zu den Leagros- und Memnongefäßen entsprechen würde[1]). Es erweckt über-

§ 244

[1]) Fraglich ist dagegen, ob der Liebling Stesagoras auf einer reifepiktetischen Schale als der Bruder des Miltiades anzusehen ist. Der Stil spricht gegen die Ansetzung vor dem 515 auf der Chersonnes erfolgten Tode des Stesagoras, und Bild und Inschrift als eine Art Denkmal aufzufassen, wäre Willkür (Mélanges d'archéol. et d'hist. IX 1889, 20 ff. Tf. 1 mit dem alten irrigen Ansatz). Die Gleichsetzung des Hipparchos mit dem Archonten von 496 ist weniger wichtig als die durch Stil und Verbindungen bedingte Annahme, daß er wenige Jahre älter als Leagros war.

haupt Vertrauen zur Lieblingschronologie, daß die synchronistischen Kreise, die durch das Vorkommen mehrerer Lieblingsnamen auf dem gleichen Gefäß entstehen, stilistisch einwandfrei sind; gerade bei den wichtigen verbreiteten Namen ist eine Täuschung durch Namensvettern im allgemeinen nicht zu befürchten. — Für die erste Hälfte des 6. Jahrh. endlich besitzen wir Anhaltspunkte durch den Beginn der Faltenzeichnung auf den reifsten jonischen Gefäßen von Daphnä, das gegen 560 verlassen wurde, und durch die Stiftung der großen Panathenäen im Jahre 566: eine obere Grenze für die Preisvasen mit Darstellung gymnischer Agone, wenn nicht für alle. — Diese unmittelbaren Fixpunkte lassen sich durch Vergleiche mit der Plastik, von Tempelskulpturen bis zum kleinen Münzrelief, noch vermehren. Die Reste der meist von König Kroisos geweihten Säulenreliefs des ephesischen Artemistempels gehören der Mitte des 6. Jahrh. an, die Friesreliefs des Schatzhauses der Siphnier in Delphi sind mit hoher Wahrscheinlichkeit etwa 525 anzusetzen, die Statuen der Tyrannenmörder wurden in Athen um 477 erneuert und annähernd gleichzeitig ist das syrakusische Damareteion, das als Siegesmünze nach der Schlacht von Himera geprägt wurde. Mit beiden letzteren Werken berührt sich die Diomedeschale des Euphronios, die am Ende der archaischen Vasenmalerei steht, aufs engste, mit dem Siphnierfriese der Stil des Andokides, des altertümlichsten Meisters der rotfigurigen Technik, deren Beginn auch aus anderen Gründen etwa 530 anzusetzen ist, und an die ephesischen Säulenreliefs schließt sich der entwickelte schwarzfigurige Manieristenstil an; ihm folgt der Stil des Andokides.

§ 245 Literatur. Manierismus. Im großen Zusammenhange verliert die Frage, inwieweit der Manierismus in Attika einheimisch oder aus Jonien eingeführt sei, sehr an Bedeutung; als notwendige Entwicklungsstufe könnte er hier wie dort selbständig sein und zwei gleichartige Strömungen können sich auch vereinigt haben. Nach Jonien weist nur Jüngeres: Amasis, die wahrscheinlich attisch beeinflußte Northamptongattung (§ 176), die affektierten (attisch-jonischen) Amphoren, spätarchaische Skulpturen; in Attika sind die Anfänge des Manierismus früh und war ein guter Boden dafür, auch wenn man *Pottier* Cat. III 619 ff. in seinen feinen, aber etwas zu antithetischen Ausführungen nicht überall folgt (§ 58). Vgl. *Thiersch* „Tyrrh." Amphoren 136 (*Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 163, 1 [Die griechische Malerei 3, 1]). Grundlegend für das geschichtliche Verständnis des Manierismus: *Studniczka* Ἐφ. 1886, 122 ff.; *Dümmler* Jahrb. II 1887, 174 f. Vgl. auch *Pottier* bei *de Lasteyrie* Album des musées de provence zu Tf. 18, 2.

ἐποίησεν-ἔγραψεν. Während *Furtwängler* Gr. Vm. I 103 f. in dem Maler die künstlerische Hauptperson der Töpferei sieht, will *Pottier* Cat. 697 ff. den Werkstattchef auch zum Schöpfer der Kompositionen machen, die auch ein Euphronios oder Duris nur im einzelnen ausgeführt habe. Er hält daran fest, Mon. Piot XVI 135 f., trotz *Hausers* Widerspruch, Berl. phil. Woch. XXVII 1907, 693 f., dazu Gr. Vm. III 20, 11, dessen durchschlagende Gegengründe oben noch schärfer ausgeführt sind. Vgl. *Buschor*[2] 148; *Leonard* Vasen des Hieron, Diss. Greifswald 1912, 20 ff.; *Frucht* D. sign. Gefäße des Duris, Diss. München 1914, 3 ff. Wenig glücklich *Hoppin* Euthymides and his fellows 26 ff. Übersichtliche Liste, darin die Hauptabweichungen im Ausdruck (ἐποίει, ἐχεράμευσεν) bei *Walters* II 273 ff. (das übliche ν ἐφελκυστικόν fortgelassen). Die Weihinschrift des Erstlingswerkes von Lykinos, einer unverzierten kleinen Büchse ist nicht als eigentliche Meistersignatur zu bewerten; er war wohl nur Töpferlehrling, ἔγραφε: Psiax, Pheidippos. Doppeltes ἐποίησεν am gleichen Gefäß: Nikosthenes und Anakles, Archikles und Glaukytes, *Klein* Meistersignaturen[2] 75 ff. Aus dem Orte der Signatur (Bilder, Rand, Henkel, Fuß) ergibt sich nichts für die Frage, ob die Töpfersignatur die Bemalung einschließt; Euphronios z. B. hat seine Malersignatur mit der Töpfersignatur des Kachrylion zusammen auf den Fußrand der Geryonesschale gesetzt, Exekias seine Doppelsignatur auf den Mündungsrand. Ausnahmsweise fehlt das Verbum, so auf einer Amphora des Euthymides im einen Bildfelde, während das andere die volle Signatur zeigt. Auf einer Kalpis des Hypsis steht der Name in derselben Ecke des Bildes wie bei der Signatur auf einer Hydria; für das Verbum reichte der Raum nicht. Diese Fälle bieten eine sichere Grundlage für die Beurteilung anderer, so bei dem Töpfernamen Python auf Schalenfüßen des Duris, bei Paidikos, anscheinend auch bei Euphronios (Amazonenamphora), bei versehentlicher Verdoppelung des Namens Pamphaios (der besonders oft und stark verschrieben ist) und in Fällen, wo der Erhaltungszustand die Frage offen läßt: Psiax, Kachrylion, bei welchem auch einmal versehentlich καλός statt ἐποίησεν, wie umgekehrt bei Epilykos ein Verbum zwischen den Namen und das καλός geraten zu sein scheint (Maler Skythes). — Ornamentspezialisten, womöglich in besonderen Werkstätten: *Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot 96 f. Individuelle Henkelpalmetten: *Winter* Jahrb. VII 1892, 105 ff.

Technik. Eine systematische Forschung wird zweifellos noch viel Neues lehren. Das Wichtigste hat *Pottier* Cat. III 651 ff. vortrefflich dargestellt; vgl. *Graef* Vasen v. d. Akropolis passim sowie die Indices der Gr. Vm. und der Kataloge seit *Furtwänglers* Berliner Antiquarium (neuerdings sorgfältig *Jacobsthal* Göttinger Vasen). Ton: Suidas s. v. Κωλιάδος κεραμῆες sagt nur, daß der feine Ton von Kolias Färbung durch Rötel annehme, nicht, daß diese Färbung in archaischer und klassischer Zeit Regel gewesen sei. Ausnahmsweise ist der Ton sogar grau wie bei manchen Vasen des klazomenischen Kreises (§ 170): *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 625, 768 f., 1168, 1181. Die Annahme von *Marguerite* Rev. ét. gr. XX 1907, 232 ff., daß die graue Farbe verbrannter Vasen absichtlich hergestellt sei, ist irrig. Die Färbung ist nicht nur oft ungleichmäßig, sondern in Scheiterhaufen und Opfergruben findet man aneinanderpassende Scherben, von welchen die einen grau verbrannt, die andern fast oder ganz unverbrannt sind; das Gefäß ist vor der Verbrennung zerschlagen worden. Der Verfasser versucht vergeblich, mit Hilfe von Experimenten den Tatbestand umzudrehen. Überstreichung des Tongrundes schwarzfiguriger Bilder mit ganz dünnem Firnis scheint bisher nur von *Zahn* beobachtet worden zu sein, *Graef* Vasen v. d. Akropolis passim. Alt ist nur Nr. 1237,

alles andere ist spät, vom Ende des 6. Jahrh. an; den Löwenanteil haben die panathenäischen Vasen. Ob das Durchschwitzen des Öles verhindert werden sollte? — Zum weißen Überzug §§ 288, 291, Nikosthenes, 360. — Firnis. Dünn und braun: *Graef* Nr. 639 (alt), 822 (jung); oft so im Inneren von Krateren. Orangeroter Firnis: *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902. 1266 f.; *Pottier* Mon. Piot X 53 f.; Cat. 764 f.; *Graef* Nr. 597, 859, 906. 1127; Gr. Vm. I 62, 98 f., 229. *Heinemann* Ldschftl. Elem. 62 hält den roten Firnis ohne zureichenden Grund für jonisch; es bleibt zu prüfen, ob das oder die Gefäße, die sie erwähnt, älter als Klitias und Exekias sind; ein Beweis wäre auch das noch nicht. — Relieflinien: *Pottier* 671; *Perrot* X 264; *Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 159. — Rote Deckfarbe voll Glimmer: Berlin Nr. 1693, 1695. Helleres Rot für Linien auf Tongrund: Gr. Vm. 12 (Klitias); Berlin Nr. 2080 (spät schwarzfigurig). Rot für Umrisse und Zeichnung auf Weiß: *Graef* Nr. 584 ff.; *Pottier* 638. An manieristischen und „affektierten" Vasen: *Karo* Journ. hell. stud. XIX 1899, 153. Weiß: die Bemerkungen von *Graef* a. O. 110, 920 sind nicht allgemein gültig; auch an späten schwarzfigurigen Gefäßen ist das Deckweiß oft entschieden gelblich. Die von *Graef* mehrfach bemerkte Verwendung von Gelb statt Weiß verliert dadurch an Bedeutung (Nr. 603, 636, 923); auch ein orangefarbenes Männergesicht beruht vielleicht nur auf Verwendung eines Weißpinsels für Rot (Nr. 641). Lehmgelbes Frauenhaar dürfte dagegen aus einer besonderen Übergangsgattung entlehnt sein (Nr. 2010, vgl. §§ 351 f.). Weiß und Rot in Ritzlinien: *Benndorf* Arch. Zeit. XXXIX 1881, 1 f.; *Studniczka* 'Εφ. 1886, 124; *Pottier* 674; *Holwerda* Jahrb. V 1890, 251. Zur feinen Ritzung bei einer weißgrundigen Lekythos, *Furtwängler* Meisterwerke 280, vgl. *de Ridder* Rev. ét. gr. XXIV 1911, 193 gegen *Six*, zum Zeitansatze *Fairbanks* Ath. white lekythoi, Michigan Studies VI 31 f. (*Furtwängler* Heiligtum der Aphaia 346, 1). — Zur schwarzbunten Malerei auf Firnis vgl. § 350 ff.; vereinzelt *Furtwängler* Berlin Nr. 2105: Weißgelb auf Tongrund, Innenzeichnung mit Hellrot und verdünntem Firnis (Stil spät schwarzfigurig). — Herstellung: am förderlichsten sind die Beobachtungen von *Reichhold* und *Pottier*, *Wolters* Jahrb. XIII 1898, 23 f., Münchn. Jahrb. 1913, 83, und *Thiersch* Tyrrh. Amph. 38, zum mindesten verdienstlich die Experimente von *Tonks* Amer. Journ. Arch. XII 1908, 420, 424 f. Vgl. *Poulsen* Nord. Tidskr. Filol. I 1913, 78 (Firnis). Brandproben: von den bei *Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 165 f. angeführten Scherben mit unfertiger rotfiguriger Bemalung ist mindestens Abb. 6 sicher ein Probestück; bei den anderen gestattet der Erhaltungszustand meist keine Entscheidung; vgl. Amer. Journ. Arch. XX 1916, 343, 26. Das große Stück *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Nr. 1077 Abb. 6 ist wohl bei der Arbeit verworfen. Die Schale *Pottier* Cat. III 925 G 92 ist wohl versehentlich mit unfertiger Bemalung gebrannt worden. Mehrfachen Brand nimmt ohne Rücksicht auf die durchschlagenden Gegengründe wieder an *Hoppin* Euthymides and his fellows 102. — Gegen *Reichholds* Annahme eines Werkstuhles sprechen die Darstellungen, die auch verschiedene Pinselhaltungen zeigen, Gr. Vm. II 307 (vgl. auch I 159); Jahrb. XIV 1899 Tf. 4, vgl. 154; Ath. Mitt. XIV 1889, 151 (*Walters* I 213, 218, 223, 227 f.), ferner die glänzende Untersuchung von *Houssay* Rev. arch. XIX 1912, 60 ff., der aus der häufigen Schiefheit der Rundbildachsen zu den Henkelachsen flacher Schalen feststellt, daß und wie sie beim Malen auf dem Tisch gelegen haben: bald mit dem rechten, bald mit dem linken Henkel aufliegend oder mit der Linken gehalten, bald in natürlicher Gleichgewichtslage, falls ein entschiedener Schwerpunkt vorhanden ist, bisweilen, bei Gleichgewicht in jeder Lage, mit den Fingern der Linken im Rand auf der Tischplatte festgehalten. In diesem Falle sowie bei auffälligen Wagerechten im Bilde (Kline, Sekante als Geländelinie) ist die Henkelachse aus ästhetischem Gefühle berücksichtigt; vielleicht stellte man die Schale dann mit Klötzchen fest; durch ihr Profil besonders stabile Schalen lagen von selbst still. Tiefe Schalen wurden stehend oder im Schoße, ganz kleine in der Hand ruhend bemalt. Nur in Nebensachen wird *Houssay* den künstlerischen Gewohnheiten nicht ganz gerecht, so beim „Knielauf" und bei der Raumfüllung im Rundbilde (66, 12, vgl. 67 ff., § 423). Ob es besondere Entwurfsgefäße gab, ist fraglich (*Reichhold* I 13, II 199 f.). — Untermalte Silhouette, Vorzeichnung: Gr. Vm. Tf. 4; Berlin Nr. 1811, 1818; *Perrot* X 117 Abb. 81 f.; *Graef* Nr. 614 f., 618, 651, 672 ff., 679 f., 686, 711, 762, 764, 771, 814, 818, 823, 829. Wagerechte Furchen: *Graef* Nr. 559, 603, 1560. Breite Umrißlinie, Nachdecken der inneren Flächen nach dem Ritzen: *Reichhold* I 229; *Hauser* III 71 f. Verwechslungen beim Ritzen: *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 171 f. (D. gr. Mal. 11 f., Ablehnung des von *Pottier* übernommenen Einfalls des Zeichners *Devillard*, daß die Maler mit Hilfe von Schattenbildern lebender Modelle komponiert hätten — ein ganz unhistorischer Gedanke, den unsere Wissenschaft dem antiken Dilettantismus nicht nachmachen sollte); Beispiele Rev. ét. gr. 1898, 355 ff., vgl. *Pottier* Cat. 576 ff.

2: Der schwarzfigurige Stil

a: RICHTUNGEN UND MEISTER

In dem obigen Überblick sind entwicklungsgeschichtliche Längsschnitte durch den ganzen Stoff gelegt worden. Bei der näheren Betrachtung wird versucht, durch die Einteilung auch einige Querschnitte zur Geltung zu bringen. Dagegen wird darauf verzichtet, aus beiden eine äußerliche Gliederung abzuleiten, die anstatt eines organischen Gewebes eine Reihe von Schachteln zeigen würde. § 246

Die Pferdekopfamphoren

Bei Besprechung der Ausläufer des frühattischen und des Tierfriesstiles ist diese Gattung schon genannt worden (§ 122 [121]). Wir haben die Vorläufer der später typischen Form der „Bauchamphora“ sowie die Entwicklung zu großgestaltigen Bildfeldern betrachtet und gesehen, wie der Tierfriesstil sich bisweilen sogar dieser für rein darstellerische Zwecke vorbestimmten Bildform bemächtigte — eine auch in anderen Stilen, z. B. dem korinthischen, beobachtete Erscheinung. Aber nicht in solchen Atavismen, sondern in ihrer Vermittlungsstellung zwischen Altem und Neuem liegt das Interesse der Gruppe von Amphoren, deren Mehrzahl große Pferdeköpfe bezw. -protomen im Bildfelde zeigt. Es ist zu scheiden zwischen großen Stücken, die als Urnen und vielleicht auch als Grabdenkmäler dienten, und kleineren, bis nach Etrurien gelangten. Korinthische Nachahmungen § 219. Auf der Akropolis sind Scherben von 19 Bildfeldern nachgewiesen. Die Grabamphoren zeigen die altertümlichsten, zum Teil noch ziemlich plumpen Formen, der elegante spätere Kanon der Bauchamphora ist nirgends erreicht, ebensowenig eine vollendete Technik; der Ton pflegt ziemlich blaß zu sein. Einmal kommt die Form der Halsamphora vor. Die Gefäße sind bis auf die beiden Bildfelder ganz gefirnißt, sofern nicht Fußstrahlen vorhanden sind; ein paar rote Linien pflegen umzulaufen und als Bildleisten auf dem Tongrunde zu dienen.

Abb. 200 f.

Abb. 201

Vielfach zeigen beide Felder den gleichen gezäumten Pferdekopf mit Zackenmähne von frühattischem Typus: ein kurzes, mehr oder minder gerades Nasenbein, weiche, lose Lippen, bisweilen mit schematisch gezeichneten Zähnen. An den Grabamphoren zweifellos sepulkrales Symbol, kann der Pferdekopf, wie anderwärts, auch rein dekorativ sein. Notwendig ist dies jedoch nicht einmal bei der oben erwähnten Schüssel im Tierfriesstile, deren Rundbild einen Pferdekopf enthält. Einzelne Amphoren zeigen statt des zweiten Pferdekopfes eine Menschenprotome: Krieger oder Frau, beide sepulkral deutbar, eine weitere je einen bekränzten Helm: das auch als Weihgabe beliebte Heroensymbol. Ein großes Stück zeigt je zwei nebeneinander reitende Krieger, dazu das bekannte, oft sepulkral verwendete Vogelzeichen: Adler mit Schlange. Eine andere Amphora mit Männerprotome und dekorativem Panther leitet zu den vereinzelten Beispielen mit Tierwappen über: Sirenen und Sphingen, die freilich auch sepulkral sein können. Kunstgeschichtlich am wichtigsten ist der Frauen-

Abb. 200

kopf in Umrißzeichnung: er verbindet die alten Beispiele dieser aus der Zeit vor der Ausbildung des schwarzfigurigen Stiles stammenden Zeichenweise mit den jüngeren, die die Herrschaft des Stiles überlebt haben. Im reifen frühattischen Stile war unser letztes Beispiel die Athena auf der Schüssel von Ägina, bei Amasis und Kolchos werden wir einzelne, bei den „Kleinmeisterschalen“ viele solche Frauenköpfe und, wie in Korinth, daneben auch vereinzelte Männerköpfe finden. Von Kykladischem sind die großen Protomen des delisch-melischen Stiles, der auch gerahmte Pferdeköpfe liebt, von Ostgriechischem besonders die klazomenischen Sarkophage zu vergleichen. Unser Kopf zeigt den hocharchaischen Typus, den die „dädalidischen“ Skulpturen am entschiedensten vertreten: brettflacher Oberschädel, vorspringende Nase, kleines Kinn, hoch und weit hinten sitzendes Ohr.

Abb. 200 f.

Literatur. Eingehend *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 83 ff. (Abb. 200 f.), 141, zur sepulkralen Bedeutung *Malten* Jahrb. XXIX 1914, 221, 226 ff., 255 f., beide mit Abb.; vgl. *Rhomaios* Ath. Mitt. XXXIX 1914, 218 f. Die Auffassung des Pferdekopfes als Symbol, nicht als Bild des Toten oder eines Schutzgeistes wird durch die Zäumung bekräftigt. Weitere Abbildungen: Farbig, aber in der Zeichnung verdächtig Mon. d. Inst. IV Tf. 40, 1. Ant. Denkm. I 47; *Pottier* Vases du Louvre II Tf. 58, 822, vgl. 819; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 14, 394. Mit Helmen: *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Nr. 664, vgl. *Löschcke* Jahrb. II 1887, 276. Reiter: Berlin. Männerkopf und Panther: Heidelberg. Wo die Bildfeldvase zuerst aufgetreten sei, ist eine für uns unlösbare und ziemlich müßige Frage, da sie schon in den geometrischen Stilen vorgebildet ist (§ 36). *Hackl* 96 glaubt sie an unseren Sepulkralgefäßen entstanden und von Athen nach Korinth übertragen; vgl. *Buschor*[2] 68 (sepulkrale Pinakes).

Sophilos

§ 247

Der altertümlichste attische Vasenmaler, den wir kennen, ist Sophilos. Wir besitzen Scherben zweier großer Gefäße von ihm. Das sorgfältigere Werk war ein großer Dinos,

Abb. 202

der als Weihung auf der Akropolis ein Beispiel seines besten Könnens geben dürfte; flüchtiger ist ein Ausgußbecken mit hohem Fuße (Luterion), das nach den Resten der In-

schrift als Weihung für den im Kuppelgrabe von Menidi verehrten Heros eigens bestellt zu sein scheint. Bei diesem fehlt dem bräunlichgelben Ton jeder rötliche Schimmer und ist der Firnis ziemlich stumpf und fleckig aufgetragen. An beiden Gefäßen war die Fernwirkung mehr durch die großgestaltigen Tierfriese als durch den eher kleingestaltigen obersten Streifen mit den Szenen bestimmt. Vom Ornament ist an dem Dinos ein Palmetten-Lotosgeschlinge mit dem attischen dreispitzigen Lotos, an dem Becken eine auf dem Rand sitzende Rosettenreihe, wie wir sie schon im Tierfriesstile fanden, erhalten; dazu kommen einzelne Füllrosetten bei den Tieren. Die nur an dem Becken reichlichen Reste von diesen sind recht flüchtig heruntergemalt, die Ritzung ist besonders liederlich. Dem Maler lag an diesen abgegriffenen Typen des Tierfriesstiles wenig, obwohl er ihnen breite Streifen einräumte. Viel mehr Mühe gab er sich mit den Szenen, doch kann er sich auch dort mit der Sorgfalt eines Klitias nicht von fern messen; aber dies liegt weniger an seiner Neigung zur Flüchtigkeit als daran, daß er kein sehr begabter Zeichner war. Deshalb blieb ihm die letzte Sicherheit und Eleganz der Linie versagt, wenn er es auch durch Übung ziemlich weit gebracht hat. In diesem Sinne könnte man meinen, daß der Dinos von der Burg nicht nur sorgfältiger, sondern auch später sei.

An dem Becken sind geringe Reste eines Götterzuges oder eher des Heros von Menidi zu Wagen mit der Schlange nebst Adoranten erhalten, größere eines dicht gedrängten Kentaurenkampfes mit vielen Überschneidungen. Sophilos scheint den Kampf auf der Pholoe mit der Tötung des Nessos vermengt zu haben[1]); denn die prachtvolle Gruppe der frühattischen Nessosamphora kehrt in einer etwas verballhornten Abwandlung wieder: das Bein des Herakles, welches dort den Nessos ins Kreuz tritt, fehlt hier einfach. Im ganzen scheint der Eindruck des Getümmels mit zusammenbrechenden Kentauren nicht schlecht erreicht gewesen zu sein; auch darin bewährt sich Sophilos als Vorläufer der „tyrrhenischen" Werkstatt. — Auf dem Dinos war, wie auf der Françoisvase, die Hochzeit von Peleus und Thetis mit dem großen Götterzuge zu Wagen und zu Fuße dargestellt. Ein Teil des ziemlich primitiv angedeuteten Hauses ist erhalten, neben der Tür steht die rot gemalte Signatur (auf dem Becken in Firnis). Die Wirkung ist für ein attisches Gefäß ungewöhnlich bunt, der Firnis tritt neben Weiß und Rot stark zurück. Hier liegt offenbar Einfluß der großen Malerei vor, wahrscheinlich vermittelt durch die korinthische Keramik, deren Szenenmalerei in jeder Hinsicht, besonders in den Überschneidungen, nähere Parallelen bietet als die jonische. Über das erhaltene Korinthische hinaus geht die reichliche Kleinmalerei mit Rot auf weißen Flächen. Das auf Tongrund gesetzte Weiß ist nicht nur rot umrissen und mit der üblichen Innenzeichnung versehen, sondern es sind auch weiße Chitone mehrfach ganz mit roten Ornamentbändern und Tierfriesen bedeckt und weiße Schuhe rot karriert (dies auch auf dem Becken). Das Fleisch der Männer ist an Kopf und Rumpfe rot auf Firnis, das der Frauen ganz weiß; bei einem Kentauren, der als zottig durch Ritzung gestrichelt ist, bleibt auch der menschliche Rumpf schwarz.

Die Zeichnung fügt sich durchaus der helladischen gemeinarchaischen Typik ein. Die langen Gewänder hängen verhüllend herab, der Chitonsaum ist ganz leicht geschwungen mit Ansatz zur Schleppe. Zumal die weiblichen Köpfe erinnern zum Teil an die „dädalidische" Bildung jener Pferdekopfamphora. Die im Einzelnen wechselnde Profillinie ist mehr oder minder stark bewegt und vielfach von den in anderen Stilen, zumal dem korinthischen üblichen nicht zu unterscheiden. Das Männerauge zeigt nur einen geritzten Kreis mit Ansätzen, das geritzte Auge eines schwarzen Pferdes im Gegensatze zu dem rot gemalten eines weißen bereits die lange Tränenfurche. Bezeichnend für Sophilos ist der Mund: eine für die Seitenansicht meist zu lange, ziemlich gerade Linie, bei einer Göttin bereits mit kurzem, den Ringmuskel andeutenden Querstrich am Winkel. Wie Klitias zeigt auch Sophilos einen Kopf in Vorderansicht, ebenso maskenhaft und wahrscheinlich aus dekorativer Typik übernommen, dabei aber Doppelflöte blasend. Die größte Blöße gibt sich der Maler in der Zeichnung der beschuhten Füße: sie zeigen keinerlei Verständnis für den Organismus, das doch schon im frühattischen Stile so hoch entwickelt war; bei manchen bleibt für das Fußgelenk gar kein Platz; der Maler empfand das Bein nicht unter dem Chiton.

Die Inschriften sind noch ziemlich groß, das ϙ beruht offenbar auf echter Altertümlichkeit, Falten kommen nicht vor, Zeichnung, Koloristik, Technik sind gleichmäßig alt: die Gefäße dürften also dem ersten Drittel des 6. Jahrh. angehören.

Literatur. Eingehend *Wolters* Jahrb. XIII 1898, 14 ff. Tf. 1 (Menidi und Allgemeines; zur Tafel vgl. 14 und 24, 2). *Graef* Vasen v. d. Akropolis 587 Tf. 26, dort die ältere Literatur: *Studniczka* Eranos Abb. 202

[1]) Anders *Thiersch* „Tyrrhen." Amphoren 45, 25; vgl. § 337.

Vindobonensis 234 ff. gegen *Winter* Ath. Mitt. XIV 1889, 1 ff. Tf. 1 (die Hauptscherben farbig), darnach W. V. 1889 Tf. 2, 3 (*c* ungenau). *Buschor*[2] 120, 122 ff. stellt einen weiteren Kreis von mehr oder minder Verwandtem zusammen, worauf hier nicht eingegangen werden kann. Es sei nur verwiesen auf *Graef* Nr. 584 ff. und Museo Gregoriano II Tf. 90 (dazu *Thiersch* „Tyrrhen.“ Amphoren 83 f. 25; *Körte* Gordion 189).

Die „tyrrhenische“ Gattung

§ 248 Wie Sophilos an die letzte Phase des attischen orientalisierenden Stiles anschließt, so
Abb. 203–207 wird seine Art durch eine große Vasengattung fortgesetzt, das älteste Beispiel dekorativer Massenware im attischen schwarzfigurigen Stil. Diese Strömung in ihrer ganzen Breite und in alle Abzweigungen zu verfolgen, ist nicht notwendig, um ihre wesentlichen Züge zu erfassen. Sie prägen sich in dem Kerne der Gattung, den sogenannten „tyrrhenischen“ Amphoren, deutlich genug aus. Der nach manchem Bedeutungswandel fest gewordene Name wird hier beibehalten, da er niemand mehr irreführt, wie das der neuere falsche Name
Abb. 203 f. „attisch-korinthisch“ tut. — Wir besitzen gegen 80 Halsamphoren, die nach Form und
Abb. 155, 157 Verzierungsweise den jonischen Amphoren der „pontischen“ Gattung nahestehen. Sie stammen alle, wenn nicht aus einer einzigen Werkstatt, so doch aus einer kleinen Gruppe eng verwandter Werkstätten und müssen während einiger Jahrzehnte der ersten Hälfte oder der ersten beiden Drittel des 6. Jahrh. entstanden sein. Zu diesen ganz oder fast ganz mit Bildstreifen bedeckten „tyrrhenischen“ Amphoren κατ'ἐξοχήν kommen einige andere, deren Unterteil gefirnißt ist, ein paar Bildfeldamphoren, Hydrien, Kratere, Dinoi und kleinere Gefäße, deren Zugehörigkeit zum engeren Kreise der Gattung noch der Prüfung bedarf. Im weiteren Kreise lassen sich verschiedene Verwandtschaftsgrade scheiden, am leichtesten bei kleinen Gruppen von Streifenamphoren. Eine von diesen, die wirklich den Namen „attisch-korinthisch“ verdient, wird unten gesondert behandelt (§ 254). Hier beschränken wir uns auf die Betrachtung der großen Hauptgruppe. Eine selbständige Entwicklung von innen heraus hat sie nicht durchgemacht; diese vollzog sich in der Keramik, die ihrerseits von der großen Kunst abhängt, bei den führenden Meistern, an deren Spitze Klitias steht. Aber es wäre zuviel gesagt, wenn man statt der Entwicklung nur eine Entartung zu immer flüchtigerer Mache feststellen wollte. Dies trifft höchstens auf die Tierfriese zu, deren ursprünglich kräftige Formen immer dürrer und langgestreckter wurden; im übrigen machte die Werkstatt jedoch die wichtigsten allgemeinen Fortschritte mit — so schreitet die Gewandbildung von der faltenlosen ersten Stufe bis zur reifsten Form der zweiten Stufe fort — und versuchte ihre dekorativen Wirkungsmittel zu steigern: die Buntheit wurde durch zunehmende Verwendung von Weiß erhöht, die Ornamentik bereichert. Die alternde Gattung scheint noch eine besondere Anstrengung gemacht zu haben, um sich wettbewerbsfähig zu halten.

Wichtiger als die Entwicklung ist die Eigenart der Gattung. Sie ist im Grunde nur eine Modernisierung des in der Kunst des 7. Jahrh. wurzelnden Tierfriesstils im Sinne des 6. Jahrh.: das ganze Gefäß ist mit Bildstreifen bedeckt, aber der vornehmste und größte auf der Schulter gehört den Szenen, die damit das bei Sophilos noch fehlende Übergewicht über die Tierfriese erlangt haben. Durch die Vergrößerung des Bildfrieses wurde auch für die dekorative Wirkung eine gleichmäßige Verteilung von Hell und Dunkel über das ganze Gefäß hin erreicht. Anfangs gibt es auch im Hauptfries auf der Rückseite noch Tiere, dann nebensächliche, endlich mehr oder minder gleichwertige Bilder und auch die Tierfriese, deren meist zwei oder drei vorhanden sind, wurden gelegentlich durch einfache Szenen ersetzt (Athleten, Reiter, Gelage). Eine hübschere Durchdringung von beidem als die typischen
Abb. 203 Reiter ist eine lebendig bewegte Rinderherde mit Hirten, der hier so sinnvoll zwischen den Tieren erscheint wie sonst einzelne dekorative menschliche Gestalten sinnlos. Auch für das typische Halsornament, das Palmettenlotoskreuz, das anfangs auch einfach oder zum gegenständigen Muster erweitert als „Gürtelschloß“ der Tierfriese diente, oder das wechselständige
Abb. 204 Palmettenlotosband, traten in der Zeit des letzten Aufschwunges bisweilen Bilder ein; ursprünglich gab es auch dort Tiere oder Fabelwesen. Getrennt sind die Streifen zunächst nur durch Linien, unter dem Hauptbilde bis zu vieren; hierfür trat später ein Punktband ein und endlich wurden auch ein oder zwei wechselständige Palmettenlotosfriese eingeschaltet. Um

den Halsansatz, den ein plastischer roter Ring betont, läuft ein Stabmuster, unten sind meist nur einfache Strahlen, bisweilen mit einem Firnisband oder dem typischen attischen Knospenfries darüber; dieser oder gegenständiger Efeu findet sich bei späteren reichen Stücken auch an der Mündung; unter dieser kann noch ein Spitzblattkranz sitzen. Sonst Abb. 204 gibt es nur noch spärliche Füllornamente: einzelne Blattrosetten als Wappenzentren, seltener Punktrosetten, bisweilen eine hängende oder stehende Palmette oder aufwachsende Knospen.

Diese dekorative Eigenart der „tyrrhenischen“ Amphoren enthält nichts grundsätzlich Neues § 249 gegenüber anderen Stilen mit ähnlich gemischter Verzierungsweise, wie der „pontische“ oder der korinthische. Bedeutender ist die darstellerische Eigenart. Sofern die Szenen nicht aus allzu abgegriffenen Typen wie Zweikämpfen, Reitern, „Zuschauern“ bestehen, verraten sie ein entschiedenes Temperament. Starkes Leben, heftige, bisweilen gewaltsame Bewegungen, Ausdruckskraft von prächtigen Augenblicksbildern aus dem Leben bis zu dramatisch erfaßten mythischen Szenen stellen die Höchstleistung dar. Bei solchen Bildern läßt der unmittelbare Eindruck vergessen, wieviel feste Typik doch noch darin steckt. Am freiesten davon sind naturgemäß die zahlreichen, oft sehr derben Unanständigkeiten des dionysischen Thiasos und der Menschen. Bisweilen kommt sogar der Eindruck einer räumlichen Bildeinheit zustande, weil die Zerschneidung des Schulterfrieses durch die Henkel Flächen von passender Form bietet. Da bedarf es nur einer geringen Anregung, um die Räumlichkeit sprechen zu lassen: ein Hochzeitswagen mit wenigen Begleitern fährt auf ein Abb. 205 Haus zu, durch dessen Tür man eine Frau das Bett bereiten sieht, oder drei Rennwagen drängen sich vor einer primitiv angedeuteten und doch wirkungsvollen Tribüne voll Zu- Abb. 206 schauern; ein Gespann ist verunglückt, das eine Pferd wälzt sich, der Lenker liegt da wie Ankaios unter dem Eber (daher auch ohne den langen Chiton der anderen). Die Komposition ist meist zentral, seltener nach einer Seite gerichtet oder in zwei Gruppen aufgelöst.

Einzelne mythische Szenen erheben sich im Ausdruck über den Durchschnitt nicht nur dieser Gattung, sondern der hocharchaischen Vasenmalerei überhaupt. Anstatt der gewöhnlichen epischen Schilderung, die so gern auch das zeigt, was vorher war und nachher kommt, und nebensächliches breit behandelt, findet sich eine hochdramatische Erfassung entscheidender Augenblicke. So ist der Tod des Troilos mit den einfachsten Mitteln höchst eigenartig dargestellt. Am Altar des Apollon steht Achill und schwingt den Kopf des Knaben an den Haaren, um ihn den anrückenden Troern zuzuwerfen; der enthauptete Leichnam sinkt eben erst nach hinten zusammen. In einem anderen Bilde liegt der Tote ruhig da, den Hals vom Altar verdeckt, der Kopf fliegt in der Luft. Achill kämpft allein gegen die Troer, aber auf seiner Seite stehen die Schutzgötter. — Viel entwickelter ist ein jüngeres Bild: der Muttermord des Alkmaion. Eriphyle ist mit ihren Frauen am Grabe des Abb. 207 Amphiaraos erschienen, offenbar zum heuchlerischen Totenopfer. Dort hat sie der zu später Rache herbeigeeilte Sohn überrascht; im Bogen bricht sie zusammen, ihr Kopf schlägt auf die Erde, das Blut spritzt hoch aus ihrem Halse. Hinter ihr und dem Grabe fährt eine riesige Schlange hoch und sperrt den Rachen gegen Alkmaion auf, der rückblickend auf seinen fortstürmenden Wagen springt. Von der anderen Seite, das Viergespann überschneidend, stürzen zwei Dämonen herbei: ein Erinys mit hochgeschwungener Schlange und der sühnende Apollon. Dies alles ist wirklich ein Augenblick, nicht jene naive Häufung des Nacheinander. Fraglich ist dabei nur die Bedeutung der großen Schlange, die so offenbar gegen Alkmaion hochfährt. Am ehesten verständlich ist sie als Seele bezw. „Erinys“ der Mutter, was durch die selbständig gewordene, anthropomorphe Erinys nicht ausgeschlossen wird. Der Bildtypus ist allerdings der des schlangenförmigen Grabdämons, der sich nicht immer scharf von der Seele des Begrabenen scheiden läßt. So kann der Maler oder seine Vorlage auch die Heroenschlange des Amphiaraos gemeint haben. — Eigenartig und ausdrucksvoll, aber freilich mehr bürgerlich als mythologisch prägnant ist auch der Auszug des Amphiaraos. Abb. 204 Nichts von der korinthischen Betonung der Bestechung und Rache; aber die Bewegung ist stark und gipfelt in der Umarmungsgruppe von Vater und Kindern. Andrerseits gibt es auch kindlich naive mythische Bilder. Das Opfer der Polyxena: drei Helden halten ein unendlich langes, völlig armloses Mädchen schön wagerecht, fast wie den Pfahl, mit dem Polyphem geblendet wird; Neoptolemos stößt ihr das Schwert in die Kehle, ihr Blut strömt auf einen niedrigen Tymbos, auf dem ein Opferfeuer brennt.

§ 250 Viele andere Bilder folgen der allgemeinen Typik, selten so gedankenlos wie bei einem Amazonenkampfe, wo drei Amazonen gegeneinander und daneben zwei Griechen gegeneinander kämpfen. Oft ist wenigstens ein eigenartiger Zug beigefügt, von reichen Waffen und ausdrucksvollen Motiven bis zu landschaftlichen Elementen. Die Abb. 204 Amazonenstadt ist durch eine Mauer mit Tor und drei Türmen angedeutet; zwei Köpfe sehen herüber. Die Weinrebe begegnet uns hier zum erstenmal in der attischen Keramik. — Die Zeichnung bewährt trotz der vorherrschenden Flüchtigkeit, die z. B. eine außerordentliche Verschiedenheit der Profillinien zur Folge hat, die gleiche altattische Eigenart wie die Porosplastik: die Gestalten sind trotz mächtiger Muskeln schlank, die Gelenke fein und klar, der Organismus voll elastischer Spannung. Man hat mit Recht die mühelose Leichtigkeit betont, mit welcher die attischen Pferde anziehen und schreiten, sehr im Gegensatz zu den korinthischen; und ihre knappe Trockenheit und Straffheit scheidet sie auch von den verschiedenen jonischen Typen. — Wie bei den Meistern seit Sophilos sind ein paar männliche und weibliche Köpfe in Vorderansicht gezeichnet. Das männliche Auge zeigt meist nur den einfachen Kreis mit Ansätzen. Bei Sterbenden ist es langgezogen ohne Stern. Selten sind schwache Andeutungen von Bauchmuskulatur oder Rippen. Pseudoperspektivisch ist das Verschieben von Schildzeichen an den Rand seitlich gesehener Schilde (vgl. die „affektierten“ Amphoren, § 267).

Endlich die Inschriften, die sich auf der Mehrzahl der Amphoren finden. Sie sollen dekorativ wirken; daher gibt es auch viele sinnlose, zumal in späterer Zeit — so auf allen Amphoren mit Punktband — und buchstabenähnliche Klexreihen. Sinnvolle und sinnlose Inschriften am gleichen Gefäße stammen schwerlich von verschiedenen Händen; der Maler wußte nur nicht, was er schreiben sollte, und hat sich bestimmte Buchstabenfolgen angewöhnt. Eine Zeitlang folgen die Inschriften nicht in der gewöhnlichen Weise den Gestalten, sondern verlaufen senkrecht oder wagerecht, offenbar unter dem Einflusse der Manieristen. Von diesen dürften auch Ϙ und Ⅎ entlehnt sein; denn an den altertümlichsten Amphoren sind Κ und Η üblich. Θ kommt nicht vor.

Es bedürfte keines weiteren Eingehens ins einzelne, wenn nicht das Urteil über die geschichtliche Stellung der Gattung davon abhinge. Gerade die „tyrrhenischen“ Amphoren sind aber durch eine ausgezeichnete Untersuchung zum Musterbeispiel dafür geworden, wie eine genaue Analyse zu sicheren und ganz anderen Ergebnissen führen kann als der allgemeine Eindruck. Aus diesem heraus hat man die Gattung „attisch-korinthisch“ genannt. In Wahrheit teilt sie mit dem Korinthischen nur allgemeine Züge, die viel weiter verbreitet sind, und steht in den meisten Einzelheiten geradezu im Gegensatze zu ihm; viel enger berührt sie sich mit Jonischem, ohne daß man sie als „attisch-jonisch“ κατ' ἐξοχήν bezeichnen könnte. Nur als Erbe des attischen orientalisierenden Stiles hängt sie mittelbar vom korinthisch-argivischen Kreis ab; aber das trifft ja mehr oder minder auf alle schwarzfigurigen Stile zu.

§ 251 Die Technik ist normal attisch; beide Deckfarben sitzen auf Firnis, auf Weiß ist geritzt, Umrißzeichnung scheint nirgends vorzukommen. Gesicht und Rumpf der Männer sind oft rot. Die Tonoberfläche ist im allgemeinen eher hell und matt als rötlich, wie bei dem anschließenden Nikosthenes, der Firnis oft grünlich, auch mit gelblichem Stich, oder bräunlich. Zur korinthischen Technik besteht keinerlei Beziehung. — Die Form der Amphora ist im Korinthischen selten und im einzelnen wesentlich verschieden, im Jonischen beliebt. Die Lippe ist wie dort und im Chalkidischen echinosförmig, nur einmal ist sie wie im Korinthischen als Kegelzone gebildet. Die Henkel sind rund, allenfalls gerillt, wie bisweilen auch die Mündung; im Korinthischen sind sie dagegen bandförmig oder aus drei Stäben zusammengesetzt (so auch jonisch). — Die Verzierungsweise stammt aus dem attischen Tierfriesstile; die Hierarchie von Szenen und Tierfriesen ist gemeingriechisch und hat im einzelnen nichts eigentümlich Korinthisches. Allgemein sind die „pontischen“ Amphoren zu vergleichen. — Im Ornament ist der Gegensatz zum Korinthischen besonders auffällig. Der „tyrrhenische“ Lotos ist fast immer dreispitzig, der korinthische regelmäßig zweispitzig, ebenso der chalkidische und der lakonische, mit vereinzelten Ausnahmen. Das Protokorinthische hat dagegen meist, wie das Frühattische, den dreispitzigen Lotos. Das Palmettenlotoskreuz ist attisch bezw. jonisch (klazomenisch, „pontisch“); im Korinthischen herrscht das Lotoskreuz fast ausschließlich, im Chalkidischen das Palmettenkreuz. Aufwachsende Füllblüten oder -knospen sind im Korinthischen sehr selten, in Jonien und Chalkis beliebt; hängende Palmetten sind altattisch; im Korinthischen stehen sie, und zwar auf Doppelspiralen, nicht auf rankenden Stielen wie im „Tyrrhenischen“. — Die Tierfriese sind in Komposition, Typik und Zeichnung unkorinthisch. Die Komposition bevorzugt eine weitgehende Symmetrie bis zu achtgliederigen Reihen: eine jonische, aber im einzelnen kunstvoller als im Jonischen

und im attischen Tierfriesstile durchgebildete Gewohnheit; das Korinthische reiht dagegen kleine, meist unsymmetrische Gruppen lose aneinander. Ausnahmsweise legen Raubtiere die Pranken an ein zahmes Tier. Lieblingstiere des Korinthischen wie Greif, Greifenvogel, sitzender Adler fehlen, andere, dort seltene, sind hier häufig, so die schreitende Sphinx. Sie und die Sirenen tragen öfters den im Korinthischen nicht üblichen jonischen Rankenzopf. Ein Pantherweibchen sowie die gelegentliche geritzte oder weiße Fleckung, die wir schon aus dem attischen Tierfriesstile kennen, weist ebendahin und die Scheckung von Pferden (Kentauren) und Hunden ist auch häufiger als im Korinthischen, entsprechend der viel reichlicheren Verwendung des Weiß. Der Bauchstreifen der Tiere ist oft weiß, nie rot; im Korinthischen ist es umgekehrt. Die Flügel sind anfangs, wie im attischen Tierfriesstile, rot-schwarz, dann rot-weiß-schwarz; im Korinthischen sind sie schwarz-rot-schwarz. Die Entwicklung der Tiertypen entfernt sich immer mehr vom Altattischen, Zackenmähne und Zackenhaar verschwinden. Erst mit der Dürre des Verfalls tritt eine Zufallsähnlichkeit mit korinthischer Massenware ein: die Tiere werden unnatürlich in die Länge gezogen. Als Besonderheiten sind die Vorliebe für Mischungen mit dem Hahn, wie Hippalektryon, Pantherhahn, Menschenhahn, sowie das vereinzelte Auftreten von Maultieren zu nennen (zwischen ihnen ein Strauch). — Bei den Szenen ist das Verhältnis zum Korinthischen ähnlich. Viele Vorwürfe, die hier beliebt sind, fehlen dort ganz oder fast ganz, darunter solche, die uns schon im Frühattischen begegnet sind, wie die Geburt der Athena und die Befreiung des Prometheus. Andere sind gemeinsam, aber in der Auffassung wesentlich verschieden, so gerade die beiden einzigen Bilder von der Kypseloslade im „Tyrrhenischen“: Auszug des Amphiaraos und Hydrakampf. Bei ersterem scheint geradezu ein bewußter Gegensatz vorzuliegen: gegen die Gewohnheit erscheint wie im Korinthischen ein raumfüllender Skorpion, daneben aber unpassend ein Fisch. Der Amazonenkampf des Herakles ist im „Tyrrhenischen“ sehr häufig, im Korinthischen ganz vereinzelt; umgekehrt steht es mit den berittenen Schildknappen. Der im Korinthischen häufige geflügelte Mensch fehlt im „Tyrrhenischen“ ganz. So geht es weiter bis zu den Komasten und Silenen (diese im Korinthischen ganz vereinzelt; Menschenfüße). Der Unterschied liegt vielfach im Temperamente, das bei den Attikern viel lebhafter ist, von naiver Derbheit bis zu dramatischer Kraft; mit dieser kann sich kaum das Prachtstück des Korinthischen, der Amphiaraoskrater vergleichen. Die bei den Korinthern so häufige typologische und inschriftliche Mythenklitterung ist unseren Attikern trotz ihrer dekorativen Flüchtigkeit fremd. — Ein paar Einzelheiten: Herakles ist weder nackt noch schwingt er die Keule wie im Korinthischen, sondern er führt das Schwert und trägt den altattischen Chiton oder das jonische Fell. Hermes trägt bisweilen den langen Chiton, Athena stets den Mantel, nie die Ägis, umgekehrt wie im Korinthischen und Chalkidischen. Ihr zierlicher Paradehelm ist eigentümlich attisch. Der schräge Frauenmantel fehlt im Korinthischen und Chalkidischen, der Mantelwurf überhaupt ist in seiner steilen Diagonale unkorinthisch. Wie bisweilen im Chalkidischen, gewöhnlich im Jonischen, nicht aber im Korinthischen, schmiegt sich das Gewand oft dem Körper an. Als Muster sind die im Korinthischen beliebten roten Tupfen sehr selten und spät; umgekehrt ist das Verhältnis bei den Kreuzchen, die auch im Jonischen häufig sind. Als Borte findet sich nie das im Korinthischen so beliebte Wellenband. Kreuze mit Füllung und Rosetten erinnern an Klitias und die Manieristen, deren karrierte Gewänder jedoch nicht vorkommen. Bildliche Musterung findet sich nur in dem senkrechten Mittelstreifen (παρυφή), nicht in umlaufenden Friesen wie bei Sophilos und Klitias. Die Schildzeichen sind fast immer heller als der Grund, umgekehrt wie im Korinthischen, die Schwertscheide ist nicht verjüngt und unten rund; umgekehrt im Korinthischen und Chalkidischen. Der echte böotische Schild mit Ausschnitten fehlt im Korinthischen, ebenso die jonischen Helmbuschträger (Räder, Schlangen) und der jonische Klappstuhl.

Die Buchstabenformen sind attisch mit vereinzelten korinthischen und chalkidischen Einsprengungen — nicht weiter merkwürdig bei den sozialen Verhältnissen des Kerameikos, wo es ja auch wirklich attisch-korinthische und attisch-chalkidische Vasen gab. Auch auf anderen attischen Vasen findet sich die gleiche Erscheinung.

Literatur. *Hermann Thiersch* „Tyrrh.“ Amphoren, Beitr. z. Kunstgesch. N. F. XXVII, Leipzig 1899, eine ausgezeichnete, fast erschöpfende Monographie, stellt durch die exakten Vergleiche mit den Nachbargattungen eine kleine Formenlehre der hocharchaischen Keramik dar, verdienstlicherweise mit vielen Abbildungen von Einzelheiten. Nur selten sind die Urteile über das, was in anderen Gattungen vorkommt oder typisch ist, etwas zu apodiktisch. Ein Index und Unterschriften der Abbildungen fehlen leider, daher werden unten für die wichtigsten Einzelheiten Nachweise gegeben. Durch *Thierschs* Untersuchung erledigt sich die gleichzeitig erschienene Auffassung *v. Duhns* Strena Helbigiana 65 (inseljonisch unter attischem Einfluß). *Walters* I 324 ff. Tf. 23 folgt im wesentlichen *Thiersch;* er sagt irrig, daß niemals Falten angegeben seien. Völlig mißverstanden worden ist *Thiersch* von *Bates* Amer. Journ. Arch. XI 1907, 440, bei Veröffentlichung einer durch Beschädigung der Oberfläche und moderne Überarbeitung gröblich entstellten Amphora (deren Zustand *Bates* nicht erkannt hat). *Perrot* X 93 ff. verwischt die Grenzen der für ihn immer noch attisch-korinthischen Gattung. — Abbildungen (engerer Kreis von Amphoren). *Thiersch* Tf. 1 berichtigt *Gerhard* AV Tf. 223, wo das ganze Gefäß (Tiere am Hals); Tf. 2, 1 - 4 (Abb. 203, Herde); Tf. 3 ff. (Abb. 205 f.), S. 33, 54, 64, 83 Nr. 22; 85 Nr. 26, 28, 31, 32; 93 Nr. 5; 95 Nr. 9, 11; 101 Nr. 12, 16; 103 Nr. 20; 106 Nr. 22; 110 f., 115, 119 Nr. 17; 121 ff., 131 links; *Pottier* Vases du Louvre II Tf. 58, 831, 833, Tf. 59, 836—851, zum Teil auch bei *Perrot* X 101 f., 105 f., 109—113; Ant. Denkm. I Tf. 22 (farbig; der Ton zu rot, der Firnis zu schwarz geraten, vgl. *Löschcke* Jahrb. II 1887, 275; Punktrosette); Jahrb. IV 1889 Tf. 5, 1; V 1890, 242 (die Falten rechts überarbeitet), 243 f. (*Holwerda*); VIII 1893, 93 ff. Tf. 1 (*Hauser;* Abb. 207; Muttermord des Alkmäon, nicht Polyxenas Opferung; einfache Szenen

§ 252

Abb. 203, 205 f.

Abb. 207

statt der Tierfriese, ornamental reich; die Schildzeichen waren weiß); *Gsell* Nécropole de Vulci Tf. 5 f.; Journ. hell. stud. XVIII 1898, 283 Tf. 15 (*Walters* Tf. 23); *v. Duhn* Strena Helbigiana 62 ff. (vortrefflich obszön); *Morin-Jean* Dessin d. animaux 73, 163; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 50, 776. — Weniger gut sind folgende Abbildungen: Mon. d. Inst. I Tf. 26, 10; III Tf. 46, 6; VI—VII Tf. 56, 3 f. (zu letzterem vgl. *Thiersch* 49 f., zur Athenageburt auch Sitz. Heidelb. 1913 Nr. 4, 25 [Tf. 56, 3, nicht 2]; IX Tf. 55; Arch. Zeit. XVI 1858 Tf. 114, 2 f. *Gerhard* Etrusk. u. kampan. Vasenbilder Tf. 10 (Berlin Nr. 1705, 1707; der Knospenfries unten ergänzt; rankende Palmetten an einer Gestalt;
Abb. 204 Blütenzöpfe der Menschenhähne; Pantherhähne). *Inghirami* Vasi fittili IV Tf. 301, 303—307 (Abb. 204; sehr reich; Raubtiere packen zahme an; Spitzblätter, Efeu); *Milani* Museo di Firenze Tf. 40, 1 f.; Museo Gregoriano II Tf. 28, 2 (Maultiere mit Strauch, Füllknospe); *Micali* Storia Tf. 83 (achtgliedrige symmetrische Tiergruppe, *Thiersch* Nr. 57, vgl. 52, 60); *de Lasteyrie* Album des musées de provence Tf. 13, 126 (*Pottier*). — Einzelheiten. Technik: *Thiersch* 14, 1; 38; *Holwerda* Jahrb. V 1890, 250 f.; *Hauser* Jahrb. VIII 1893, 97. Vgl. die Kataloge. — Ornamentik. Kreuze aus Lotos und Palmetten: vgl. § 112. Rankende Palmetten und Blüten bezw. Knospen: *Thiersch* Nr. 1, 20, 36, vgl. 15 (Berlin Nr. 1707); Museo Gregoriano II Tf. 28, 2. Hängende Palmetten an Voluten: 86 (85 Nr. 32). — Szenen. „Dädalidische" Köpfe, vgl. Sophilos: *Thiersch* Tf. 3. Gezerrte Leiche: Tf. 6. „Korinthische" Knappen: 49 Nr. 36. Amazonen gegeneinander: 46 Nr. 27. Kentaurenschimmel wie an der Françoisvase: *Herrmann* Anz. XIII 1898, 132, 13. Köpfe in Vorderansicht: 66 Nr. 61; 150 Nr. 74; Tf. 5 (Abb. 205). Bauchanatomie: *Gsell* Vulci Tf. 5. Landschaftliche Elemente: *Heinemann* Landschaftl. Elem. in d. griech. Kunst bis Polygnot 37, 52 f. (*Thiersch* 64 Tf. 4 f., Abb. 205 f.); vgl. *Fränkel* Satyr- und Bakchennamen 21 f. (Rebe, s. Louvre II Tf. 58, 831; 60, 860). Amphiaraos: *Robert* Oidipus II 82 f. Troilos: *Thiersch* Tf. 1; Milani a. O. 1. Inschriften: korinthische Einsprengungen auch *Pottier* Cat. III 743.

Weiterer Kreis. Anders verzierte Amphoren. Unterteil gefirnißt: Mon. d. Inst. 1856 Tf. 10, 1; *Pottier* II Tf. 60, 860; 59, 858, vgl. Mon. d. Lincei XXII Tf. 56, 4. Bildfeldamphoren: *Hauser* Jahrb. VIII 1893, 97; nach *Löschcke* Jahrb. II 1887, 278 auch Ἐφ. 1883 Tf. 3; vgl. eine Bonner Amphora, *Thiersch* 108. Erstere sind bei *Holwerda* Jahrb. V 1890, 247 ff. mit anderen zusammengestellt, die großenteils ganz anderen Stilen angehören; es sind sogar einige chalkidische darunter, was *Thiersch* 12, 1 entgangen ist. — Andere Gefäßformen. Hydrien verschiedener Form: *Pottier* II Tf. 52, 694 (*Morin-Jean* 121, fälschlich für kyrenäisch gehalten), Tf. 60, 869 (jüngere Form 870 und *Gerhard* AV Tf. 311); *Masner* Österr. Mus. 23 f. (Ann. d. Inst. 1866 Tf. R); *Roulez* Vases de Leide Tf. 10 (schlechte Abbildung). Vgl. *Fölzer* D. Hydria 53 Nr. 54, 59 Nr. 65, 60 Nr. 69, 61 Nr. 71 f. Dinoi. *Perrot* X 115 f., 119 ff.; *Pottier* II Tf. 62, 875 f. (875 von *Thiersch* 6, 6 als älter bezeichnet, aber jedenfalls nahe verwandt; zweifellos von älterem Typus ist dagegen 873, *Morin-Jean* Dessin des animaux 202. 876 falsch mit hoher Mündung und Fuß ergänzt. Zu dem Gelage vgl. die Amphora Jahrb. VIII 94: was im Korinthischen Hauptbild war, dient hier als Ersatz eines Tierfrieses; bequeme Wiederholung des gleichen Bildtypus wie bei den Reitern und Läufern). Schalen: *Thiersch* 69. Krater: ebda; *Gardner* Ashmolean Vases 6 Abb. 10 Tf. 1, vielleicht zu den folgenden Amphoren gehörig. — Verwandte Amphorengattungen. 1. Dem genannten Krater nahestehend (Tiere, große Menschenköpfe): *Thiersch* 144 f. Tf. 2, 8 (Museo Gregoriano II Tf. 29, 5); Mon. d. Lincei XXIV 351 Tf. 3, 10 (Minotauroskampf); Mus. Disneianum Tf. 99 f.; *Pottier* II Tf. 57, 810; *Gsell* Nécropole de Vulci Tf. 17, 1. Vgl. wieder Mon. d. Lincei XXII Tf. 56, 4 (*Thiersch* 145, 4). — 2. *Thiersch* 141 f. Tf. 2, 5 (Mon. d. Inst. VIII Tf. 34); *Pottier* II Tf. 59, 855 (*Perrot* X 103). Als jünger stellt *Thiersch* dazu Tf. 2, 6, *Milani* Studi e materiali III Tf. 2, technisch fein. — Am fernsten steht die korinthisierende Gattung (§ 254).

Weiterhin verlieren sich die Beziehungen in der Koine des Altattischen; vgl. z. B. *Cecil Smith* Forman Collection 42, 56 Nr. 308 (weißer Helm wie z. B. Brit. Mus. Vases II Tf. 4, Tf. 6); *de Ridder* Vases de la Bibl. nat. I Tf. 6, 253 (*Fölzer* D. Hydria 60 Nr. 68); Mon. d. Lincei XXII Tf. 56, 5 (462, 475 f., 569 irrig als korinthisch unter attischem Einfluß bezeichnet); *Furtwängler* Samml. Saburoff I Tf. 49 f. 1. Vgl. *Hauser* Jahrb. VIII 1893, 99 ff., § 255.

Theozotos, Oikopheles

§ 253 Wir schließen hier zwei Meister an, die man früher irrig nach Böotien setzte; dies verbietet jedoch das ν ἐφελκυστικόν in ihren Signaturen. So grundverschieden sie untereinander sind, berühren sich doch beide mit den „tyrrhenischen" Amphoren. Von Theozotos,
Abb. 208 einem gebürtigen Böoter oder Thessaler, besitzen wir einen einhenkligen Becher, dessen Hauptschmuck eine mit einfachen Mitteln höchst lebendig gezeichnete Ziegenherde mit Hirt
Abb. 203 und Hunden ist. Sie steht dem zur Herde entwickelten Tierfries einer „tyrrhenischen" Amphora
Abb. 94 näher als der altväterischen Kanne des Böoters Gamedes, ist aber noch freier durchgebildet. Dennoch bleibt die dekorative Haltung in Reihung und Schichtung bewahrt und der Maler hat fünf weiße Ziegen gleichmäßig verteilt. Dies ergibt in Verbindung mit dem reichlichen Rot eine entschiedene Buntheit. Der Hauptreiz liegt aber in der Erfassung des lebhaften Temperamentes der Ziegen mit ihren heftigen Bewegungen; ein Hund bellt hinter den letzten her.

War Theozotos ein in die Künste der Kerameikos durchaus eingeweihter Metoeke, so ist Oikopheles ein rückständiger Dorftöpfer von bescheidenstem Können; gerade darin liegt das geschichtliche Interesse seiner kleinen Schale. Wir haben ihre metrisch schauerliche, in einer Art Spruchband stehende Inschrift schon kennen gelernt (§ 38). Um ein ziemlich kritzeliges Gorgoneion der bei den jüngeren attischen Schalen typischen Form läuft ein flüchtig und schlecht gezeichneter Bildfries: Herakles und ein Kentaur, Silen und Nymphe, Sphinx, Hasenjagd mit Netz. Wir haben hier eine primitive Fortsetzung der flüchtigsten „tyrrhenischen" Malweise vor uns; die Schale dürfte nach der Mitte des 6. Jahrh. entstanden sein. Abb. 209

Literatur. Theozotos. W. V. 1888 Tf. 1, 9 f.; *Morin-Jean* Dessin des animaux 168 (Abb. 208; *Perrot* X 233 f.). Die Zeichnungen weichen in Einzelheiten stark voneinander ab, die Signatur geben beide ohne das ν, das *Pottier* Vases du Louvre F 69 anführt; zum Namen *Kretschmer* Griech. Vaseninschriften 53. Attisch: *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XV 1895, 202; *Pottier* Cat. III 744 f. Wenn *Zahn* ebda XXII 1902, 1265 Form, Ornamentik und Zeichnung nicht attisch findet, so besagt das nur, daß sie nicht typisch sind. Zur Form § 314 (Henkel ebda): attische Näpfe, allenfalls auch „Pontisches" wie München I Tf. 42, 973 (*Lau* Griech. Vasen Tf. 19, 2). Daß *Zahns* „euböischer Kreis" höchstens provinziell attisch ist, haben wir gesehen. Der hängende Knospenfries auch bei Exekias, den „affektierten" Amphoren und oft genug an gewöhnlichen attischen Vasen. Herde: *Thiersch* „Tyrrhen." Amphoren Tf. 2, 1—4 (Abb. 203). Der Ansatz ins 5. Jahrh. durch *Pollak* Röm. Mitt. XII 1897, 108 fällt mit seiner irrigen Annahme, daß der Becher böotisch sei. Abb. 208

Oikopheles. Einzige genaue Abb.: *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 26, 189; *Jacobsthal* Χάριτες Fr. Leo dargebracht 456 ff. Tf. 2 (Abb. 209; *Furtwängler* a. O. 203, vgl. *Pottier* Cat. 561, 714). Die Schale (deren Form nirgends genau angegeben wird) stammt angeblich aus Peristeri am Wege nach Eleusis. Sie galt früher irrig für sehr alt. Wenn Weiß und Rot teilweise auf Tongrund sitzen, ist das bei einem solchen Dorferzeugnis kein Alterszeichen. Dazu auch *Kretschmer* a. O. 113, vgl. 101: kein Koppa mehr vor ω, kursives ξ. — Als ein ähnlich primitives örtliches Erzeugnis vgl. die Büchse aus Salamis, Anz. XXVII 1912, 131 ff. 8. Abb. 209

Attisch-korinthische, attisch-chalkidische, attisch-jonische Vasen

Wir gehen hier nicht einzelnen Elementen aus den Nachbarstilen im attischen nach, sondern betrachten einige Gruppen von Gefäßen, die eine entschiedene Anlehnung an diesen oder jenen fremden Stil zeigen. § 254

Attisch-korinthisch kann man einige Gefäße, besonders Schalen, und allenfalls auch eine kleine Gattung nennen, die aus ein paar Amphoren und einem Teller besteht. Abb. 211 Die Schalen sind von korinthischen kaum zu unterscheiden; beide Typen der korinthischen tiefen Schale sind vertreten, die gewöhnliche reich bemalte sowohl wie die ausschließlich rottonige mit sparsamerer Verzierung und größeren Gestalten (Tänzer). Bei der Amphorengattung sind Technik und Zeichnung sorgfältig und fein, der Ton leuchtend orangefarben, der Firnis metallisch. Die Amphoren sind gedrungener als die „tyrrhenischen", haben nur einen Tierfries unter einem größeren Hauptbilde, dafür aber meist Tiere am Hals, zum Teil auch im Hauptfries hinten (symmetrische Gruppe von vieren). Entwicklungsgeschichtlich stellen sie sich zu den jüngeren „tyrrhenischen" Amphoren: Falten mittlerer Stufe, weißer Bauchstreif der Tiere. Fast alles, worin sie sich vom „Tyrrhenischen" im einzelnen unterscheiden, ist im Korinthischen typisch, im Attischen mehr oder minder selten: ausgiebiges Füllornament in den Tierfriesen, und zwar sowohl Blatt- wie Punktrosetten, schwarz-rot-schwarze Flügel, rote Tupfen an Tierhälsen und Gewändern (diese noch am häufigsten attisch), die Zeichnung des vorgezogenen Frauenmantels, das vielzackige Hirschgeweih. Das ist zu viel auf einmal, als daß man es für zufällig halten möchte; daher dürfte auch die Verwendung einer Gelageszene mit Tänzern im Hauptstreifen als korinthisches Element zu betrachten sein. Auf einer Amphora und auf dem Teller erscheint das Parisurteil in altertümlicher Form: die Göttinnen sind drei gleiche Frauen; der bärtige Paris läuft erschreckt davon, Hermes auf der Amphora, wo der Platz das erlaubt, hinterher. Beide Gestalten zeigen in Zeichnung und Bewegung Ansätze zum Manierismus; darin und in manchen Einzelheiten berührt sich die Gattung mit der Françoisvase. Auf dem Teller ist auf künstlerische Rundfüllung verzichtet: zwei Segmente zeigen Schachbrettmuster, eine primitive Staude füllt hinter der letzten Göttin den Raum (auf der Amphora zwei Füllgestalten). Abb. 211

Literatur. Schalen: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 23, 591; Mon. d. Lincei XIX zu 96 Abb. 4; vgl. die Amphora *Furtwängler* Berlin Nr. 1700. Amphorengattung: *Thiersch* „Tyrrh." Amph. 142 ff. Tf. 2, 7; *Harrison* Journ. hell. stud. VII 1886, 197 f. Tf. 70 (Abb. 211); Museo Gregoriano II Tf. 28, 1 (schlechte Abb.). Vgl. *Graef* a. O. Nr. 637.

Abb. 211

§ 255 Die attisch-chalkidische Gattung ist in ihrem Kerne leicht greifbar: eine Anzahl größerer Gefäße zeigt in Ornamentik und Zeichnung entschiedene Ähnlichkeit mit Chalkidischem, erweist sich jedoch durch Inschriften und andere, weniger urkundliche Anzeichen als attisch. Einige von diesen Vasen berühren sich mit „Tyrrhenischem". Weiterhin verwischt sich die Grenze zum Attisch-Jonischen und selbst zu Nesiotisch-Jonischem; vgl. § 195, 203, wo die vielleicht attischen Schalen von Siana bereits besprochen sind, und § 256. — Die Scherben eines Kraters tragen die Signatur des Töpfers Kleimachos. Die energisch bewegten Profile der Männer sehen ganz chalkidisch aus; dem entspricht die Zeichnung der Augen mit einfachem Kreis: in so großem Maaßstab im Attischen nicht üblich. Der Knospenfries steht zwischen den typischen chalkidischen und attischen Formen. Ein anderer Krater zeigt eine stark chalkidisierende Kampfgruppe von Löwen und Stier. Drei Amphoren verraten in Form, Verzierungsweise, Ornamentik und Typik zugleich Beziehungen zum „tyrrhenischen" Kreis; in diesem finden sich auch Anklänge an ihre koloristische Eigenart: die Vorliebe für aneinanderstoßende rote und weiße Flächen; Rot ist auch für Haar und Bart benutzt. Die breiten saftigen Formen, die eigentümlich chalkidische Zeichnung der schrägen Profile, die in anderen Stilen seltene, im attischen anders entwickelte „dädalidische" Bildung des Männerchitons mit hochgeschwungenem Rande, die flüssige Diagonale wuchtig anstürmender Krieger — alles vereint sich, um chalkidischen Einfluß zweifellos zu machen. Dies gilt auch für eine Kanne mit Kriegern, die schon beim chalkidischen Stil erwähnt wurde. Bei anderen Gefäßen sind die Anzeichen weniger entschieden. Auch manche der im folgenden besprochenen Schalen könnte man hier nennen.

Abb. 210

Literatur. *Studniczka* (und *Löschcke*) Jahrb. I 1886, 87 ff. (91, 19; *Gerhard* AV 119, 1 f. s. § 203); *Hauser* Jahrb. VIII 1893, 99 ff. (vgl. *Löschcke* Ath. Mitt. XIX 1894, 517, 1). Kleimachos: Ἐφ. 1888 Tf. 12, 1 (Abb. 210), vgl. *Pollak* Arch.-ep. Mitt. XVIII 1895, 22, 24. *Furtwängler* Führer durch d. Vasensamml. König Ludwigs 39 (Krater). *Gerhard* AV 95 f. (die Abb. der verschollenen Vase nicht zuverlässig; der Hals vermutlich mit einem Ring abgesetzt); Mon. d. Inst. XII Tf. 9 f.; *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 7. Kanne: Mus. Journ. Philad. XI 1920, 62; vgl. § 202. Ferner stehend: Mon. d. Inst. I Tf. 26, 12; *Torr* Rhodes in anc. times Tf. 6, vgl. *Fölzer* D. Hydria 59 f. Nr. 66. Die Bezeichnung gewöhnlicher attischer Halsamphoren, deren Typus allerdings von dem chalkidischen abhängen dürfte, als attisch-chalkidisch führt leicht zu Verwechslungen, wird also besser vermieden (*Jacobsthal* Theseus auf d. Meeresgrunde 23; D. Blitz 30; Göttinger Vasen 12 zu Tf. 5, 16; *Heinemann* Landschaftl. Elemente 54).

§ 256 Attisch-jonisch ist sehr verschiedenartiges, das hier nicht vereint werden kann, um das einzelne nicht aus seinem organischen Zusammenhang innerhalb der allgemeinen attischen Entwicklung zu lösen. Dies gilt selbst für eine so geschlossene Gattung wie die der affektierten Amphoren und erst recht für die attischen Nachahmungen der jonischen Augenschalen, die uns bis in die Werkstätten der ersten Meister führen würden. Für den Zusammenhang ist auf den obigen Überblick zu verweisen (§ 235); hier betrachten wir nur das, was oben nicht mit einem kurzen Wort charakterisiert werden konnte, unten aber zerstreut in der Masse verschwinden würde. Es handelt sich dabei vorwiegend um Schalen zweier Formen, tiefe Randschalen, aus welchen sich der Kleinmeistertypus entwickelt hat, und randlose Schalen mit Knopfhenkeln. Es scheint, daß für sie jonische, und zwar wahrscheinlich inseljonische Vorbilder, die dem Chalkidischen mehr oder minder nahestanden, geradeso vorauszusetzen sind, wie wir solche für die attischen Augenschalen wirklich besitzen. Bei der Masse ist attischer Ursprung, der öfters auch durch Inschriften beglaubigt wird, zweifellos; bisweilen kann man, wie bei jenen Schalen von Siana (§ 203), schwanken, ob attische, chalkidische oder jonische Arbeit vorliegt. So ist eine Schale mit einer sonderbar projizierten landschaftlichen Darstellung, auf welcher die Innenzeichnung nicht geritzt, sondern ausgespart ist, wahrscheinlich von einem Jonier bemalt — vielleicht in Athen; sie könnte also zu den vorausgesetzten jonischen Vorbildern gehören. Die Jonismen sind ebenso deutlich wie das Aufgehen im Attischen. Hier sei nur auf ein äußerliches Kennzeichen hingewiesen: die ornamental oder bildlich reich ausgestalteten Helmbuschträger, die sich bisweilen auch im „Tyrrhenischen" und Verwandtem, dann bei Amasis, vor allem aber am Friese des delphischen Schatzhauses der Siphnier finden.

Abb. 212

Literatur. *Zahn* Berl. philol. Woch. XXII 1902, 1259 f., 1264, 1266 (*Panofka* Musée Blacas Tf. 5 f.). Schalen mit Knopfhenkeln, vgl. den chalkidischen Napf § 198: *Buschor*² 128; *Franz Müller* Odysseeillustrationen 14, 52 (Amer. Journ. Arch. XVII 1913, 2, 4; Hund von vorn wie auf einer jonischen Augenschale, Knospenfries); Berlin Nr. 1672 (nicht chalkidisch); Museo Gregoriano II Tf. 68, 1; *Brunn-Lau* Gr. V. Tf. 18, 1; vgl. *Langlotz* Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei, Leipzig 1920, 10; fußlos, von Ergotimos: § 260. Randschalen: Louvre II Tf. 68 F 66—68, letzteres, Abb. 212, auch bei *Heinemann* Landsch. Elem. 66 ff., vgl. *Rhomaios* Ath. Mitt. XXXI 1906, 190 f. 2 (jonisch: Aussparung). Louvre F 67 (vgl. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 26, 641, nicht „korinthisch", weiße Schildzeichen): Haar und Bart rot, vgl. das Attisch-chalkidische, aber auch einzelnes von Exekias und sonst bis zum frühen Rotfigurigen (Andokides). *Roß* Arch. Aufs. II Tf. 2 (nicht chalkidisch). S. auch *Jacobsthal* Göttinger Vasen 10 f. Tf. 4, wo man auch an korinthischen Einfluß denken kann (*Fränkel* Rhein. Mus. LXVII 1912, 96, 31; korinthische Buchstaben: Louvre F 66, *Pottier* Cat. III 743). — Amphoren: Berlin Nr. 1697; Louvre II Tf. 57, 811; Mon. d. Inst. X Tf. 53, 2 (Brit. Mus. B 154), vgl. *Zahn* Mythol. Lexikon III 2703. Prächtiger Dinos von der Akropolis, *Graef* Tf. 30 ff. 606: ein Helm mit Büschen an einem Hirschgeweih; hängende Knospenfriese; Symmetrie; vgl. *Buschor*² 132; *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 83. Die Halsverzierung der Amphora des Dionysos auf der Françoisvase findet sich an den Amphoren Berlin Nr. 1700 und Louvre II Tf. 53, 725, die vielleicht auch hierher gehören; *Zahn* 1261 hält letztere für eretrisch, was im gleichen Kreise bleibt. Attische Analogie für die weiße Umrandung der roten Flügelzone: Mon. d. Lincei XXII Tf. 56, 5. Über eine eher italisch-jonische als nesiotische Amphora in Zürich vgl. § 192.

Abb. 212

Vorläufer des strengen Meisterstiles

Eine ganze Entwicklungsstufe mit all ihren Verbindungslinien nach vorwärts und rückwärts verkörpert sich in einem großen Prachtgefäß, dem oben genannten Dinos mit Untersatz im Louvre; er ragt aus seiner vorwiegend im Tierfriesstile tätigen Gattung auffällig hervor. Was die Nessosamphora für die letzte Stufe des Frühattischen und die Françoisvase für den vollentwickelten schwarzfigurigen Stil bedeutet, das stellt er für den Übergang vom orientalisierenden zum schwarzfigurigen Stile dar. Frühattische Monumentalität in den Hauptbildern, deren großräumige Komposition von jedem horror vacui frei ist, paart sich mit starkem Gefühl für die dekorative Wirkung prächtiger Ornamentbänder und reicher Tierfriese. In der Zeichnung aber liegt, wie *Pottier* treffend sagt, im Keime bereits der spätere Manierismus: ein grader Weg führt von hier über Klitias zu Amasis und Exekias. Trotz der Großzügigkeit der Bilder ist das einzelne scharf, fein und ungemein zierlich, wenn auch die wirkungsvollsten Formen noch nicht überall gefunden sind und auch sonst manche Ungleichmäßigkeit auffällt.

§ 257

Abb. 92

Literatur. Vgl. §§ 121, 123. Louvre II E 874 Tf. 60—62 (Abb. 92; *Perrot* X 117 f. Tf. 2; *Buschor*² 69); *Morin-Jean* Dessin d. animaux 160, 201. *Pottier* Cat. II 571 f. betont den Attizismus der Gefäße mit Recht. Das gegenständige Lotos-Palmettenband ist typisch attisch und, wenn es anderwärts wirklich einmal auftritt, als entlehnt zu betrachten; so bei den attisierenden jonischen Amphoren der Northamptongattung, § 176. Auffällig ist die im Verhältnis zur Nase unmögliche Tiefstellung des Auges, die Unsicherheit in den Maaßstäben (Füße der Athena, ungleiche Beine der Gorgonen, überlange Pferde), die schmale Schleppe der noch ganz unbewaffneten Athena. Den Pferden fehlt noch die spätere Eleganz der Linien; ihre Köpfe stehen denen der Bildfeldamphoren § 246 nahe; vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 67. Weiß ist nicht verwendet bezw. erhalten.

Abb. 92

Klitias und Ergotimos

Das erste klassische Werk des attischen schwarzfigurigen Stiles ist die nach ihrem Entdecker benannte Françoisvase, ein mächtiger Krater aus der Werkstatt des Ergotimos, den Klitias bemalt hat. Als Gesamtleistung ist er unter unseren Funden das Meisterstück der ganzen schwarzfigurigen Technik und auch zu seiner Zeit muß er ein Höchstes dargestellt haben, das wohl erreicht, aber nicht übertroffen werden konnte; er ist für uns, was die Lade des Kypselos für Pausanias war. Mit diesem Vergleich ist seine Stärke, aber auch seine Schwäche angedeutet. Das ganze Gefäß ist bis auf den Strahlenkorb über dem Fuß und die Henkelränder mit Bildstreifen bedeckt; von diesen wird nur der kleine Fries am Fuße von Stabmustern umrahmt und auch um den Halsansatz laufen, wie so oft, kleine Stäbe. Dagegen sind die Bildstreifen am Bauche nur durch Doppellinien getrennt, am Halse nur durch den Schatten des vorspringenden Randstreifens. Von den sechs Friesen enthalten fünf mythische Szenen, nur der unterste Bauchfries Tiere mit heraldischen Mittel-

§ 258

Abb. 215, 217

Gr. Vm. Tf. 1—3, 11—13

gruppen. Nur in den „Gürtelschlössern" dieser Gruppen und an den Henkelrändern kommt die Lotos-Palmettenornamentik zu Worte. Sonst aber hat die helladische Lust am Fabulieren sich so rücksichtslos durchgesetzt, daß wir eher ein Bilderbuch als ein verziertes Gefäß zu sehen glauben. Im Hauptstreifen ergeben die Henkelansätze natürliche Teilungen; Klitias aber sagt: „Nun grade!" und malt seinen Götterzug rund herum ohne jede Rücksicht auf die Henkel, so daß es aussieht, als ob sie erst nachträglich auf den fertigen Fries geklebt seien; er verlangt vom Beschauer, sich darunter die fehlenden Bildteile zu denken. Nur am Halse sind die Friese durch die breiten Henkelflächen unterbrochen; dafür tragen aber die Henkel Bildfelder.

Kurz gesagt: in seinem Überwuchern der erzählenden Schilderei vertritt der Krater zwar eine Seite des hohen Archaismus glänzend, als verziertes Gefäß jedoch steht er an künstlerischer Reife hinter anderen zurück. Alle Stilstrenge und staunenswerte Vollendung des einzelnen vermag ihm nicht die ruhige Klarheit und tektonische Wirkung des alten
Abb. 89, 92, 161 Gorgonenkessels, der Nessosamphora, der chalkidischen Vasen und vieler attischer Gefäße schwarzfigurigen Stiles zu geben. Das Verhältnis ist ähnlich, wenn auch für die Bilder nicht mehr so ungünstig, wie bei den späten Monumentalgefäßen des Dipylonstiles. Aber nicht nur im dekorativen Sinne wäre hier weniger mehr gewesen; das zeigt der Vergleich
Abb. 229 f. mit der vatikanischen Amphora des Exekias, dem jüngeren Gegenstück zur Françoisvase: die Beschränkung auf zwei großgestaltige Bildfelder läßt auch die Vollendung des einzelnen viel unmittelbarer zur Wirkung kommen als an dem Krater mit seiner verwirrenden Fülle kleiner Gestalten. — Mit dieser Feststellung soll Klitias nicht kritisiert werden wie ein moderner Künstler. Er stand als griechischer Handwerker in Reih und Glied, wenn auch in vorderster Reihe. Die verschiedenen Verzierungsweisen seiner Zeit waren für ihn
Abb. 213 f. etwas Gegebenes. An seinen Schalen zeigt er, daß ihm auch der Sinn für sparsame, rein dekorative Verzierung keineswegs fehlte. Wir wollen ihn nicht tadeln, daß er auf die inhaltreichste nicht aus dekorativen Rücksichten verzichtet hat, sondern lieber anerkennen, wieviel dekoratives Feingefühl er im einzelnen bewährt. Dichtgedrängte Gruppenkomposition mit Überschneidung mehrerer Bildschichten ist ihm so wenig fremd wie den Korinthern, die damit im Sinn ihrer Zeit freie Gemälde schufen. Wenn er sie nur in den Einzelgruppen des Hauptfrieses weitgehend anwendete, diese selbst aber klar gegeneinander absetzte und in den anderen Friesen vielfach eine lose, fernwirkende Reihung, ja selbst strenge rhythmische und symmetrische Reihung gleicher Gestalten und geschichteter Gestaltenpaare zeigt, so ist dies klärlich dekorative Absicht. Wie sehr er sich auch sonst den antinaturalistischen Bedingungen seiner dekorativen Technik fügte, wurde oben bereits angedeutet (§ 237): an unauffälligen Stellen, in dem Pygmäenkampf am Fuß und dem Theseusschiff an der Rückseite des Halsrandes, verrät er seine Fähigkeit zu viel freierer Auffassung und Darstellung als in den Hauptbildern. Hierbei spielt gewiß auch mit, daß er für diese Vorwürfe keine feste Typik vorfand, und bei dem Hochzeitszuge wie bei dem Reigen mag die feierliche Handlung bindend wirken; aber die Eberjagd oder das Wagenrennen freier zu gestalten, hinderte ihn weder die Typik noch der Gegenstand: ihre hochdekorative Komposition stellt einen entschiedenen Schritt zum Manierismus dar.

§ 259 Wie im Großen, so im Einzelnen: die knappe und scharfe, oft überzierliche und überreiche Zeichnung teilt eine Fülle von Zügen mit den späteren Manieristenvasen, von Einzelheiten der Bildung von Haar und Gewand, Mähnen und Schwänzen bis zum Schiffstypus und zu den senkrecht stehenden zierlichen Signaturen. Manieristisch und von stark toreutischer Wirkung ist die sehr ausgiebige Verwendung der Ritzung, die Klitias mit erstaunlicher Sicherheit beherrschte, von den reich gemusterten Gewändern und den mit ornamentalster Korrektheit gezeichneten Haaren bis zu den flüssig und leicht schwingenden Linien der Innenzeichnung von Mensch und Tier. Sie gibt dem Ganzen ein so festes Gerüst, daß auch die noch ziemlich starke Buntheit nicht malerisch, sondern nur dekorativ wirkt; sehr glücklich ist der Gegensatz ruhiger roter und weißer Flächen zu der reichen Ritzung auf Firnis. Das äußerste an Subtilität endlich hat Klitias in den Miniaturbildern der πέπλοι παμποίκιλοι geleistet: er hat da mit Weißpinsel und Ritznadel gearbeitet, als ob er eine Lupe besessen hätte. Gar nicht gequält, sondern echt attisch frei und leicht bewegen sich dennoch die Flügelrosse der Götterwagen, die neben Lotospalmettenfriesen den Hauptschmuck der Gewandstreifen bilden. Warnen schon die manieristischen Züge davor, den Krater in der ersten Hälfte des 6. Jahrh., der er sicher angehört, allzuhoch anzusetzen, so kommen andere dazu, die ihn in das zweite Viertel ziehen dürften. Schon die Form des zwar noch wuchtigen, aber doch schon straffen Kraters mit den ganz toreutisch gebildeten
Abb. 256 Volutenhenkeln spricht dafür; er verhält sich zu den eleganten späteren Krateren wie dem des Nikosthenes

etwa wie die noch ein wenig schweren Randschalen des Ergotimos zu den leichten „Kleinmeisterschalen" seines Sohnes Eucheiros oder seine fußlose Knopfhenkelschale, die einer spätkorinthischen gleicht, zu den Augenschalen der Späteren. Wenn die meisten Gewänder auch faltenlos sind, so verraten doch mehrere Mäntel, daß Klitias die „zweite Stufe" der Gewandbildung frei handhabte: die Falten sind zum Teil mit auffälligem Verständnis für die Körperformen darunter gezogen (so auch die Busenzeichnung beim faltenlosen Peplos). Gelegentlich ist sogar eine Ärmelöffnung perspektivisch richtig gezeichnet. Der männliche Akt zeigt zum erstenmal in der attischen Keramik jene schematische Bildung von Rippenkorb und Bauchmuskeln, die wir in der ältesten Großplastik allmählich entstehen sehen; geläufig war die Neuerung dem Klitias aber noch nicht. Die rundliche Zeichnung der Brustmuskeln erinnert an den „Apollon" von Tenea. Seitenansichten des Rumpfes sind in den freiesten Bildern, Pygmäen und Schiff, bisweilen ganz frei von der typischen Ausbreitung der Formen in der Fläche und Bewegungen von unmittelbarer Natürlichkeit lassen die übliche Eckigkeit zumal der Armhaltung desto archaistischer erscheinen — obwohl auch mit dieser ein erheblicher Ausdruck erreicht ist (Athena, die den Ares höhnt). Endlich die Tiere. Ihre Zierlichkeit ist manieristisch, ihre Verbindung zu prächtigen Kampfgruppen gerade an jüngeren attischen Vasen zu finden. Die Zeichnung verrät besonders bei Stier und Maultier eine von der üblichen Kalligraphie unabhängige Beobachtung. Weiß ist wie an den jüngeren „tyrrhenischen" Amphoren verwendet und wie an diesen und späterhin finden wir ausführliche Architekturbilder (Haus, Brunnenhaus, Stadtmauer). Auch die Ornamentik zeigt im einzelnen junge Züge. Abb. 213, 249 ff.

Wie altertümlich der Krater trotz allem doch noch ist, kann und braucht hier nicht im einzelnen gezeigt zu werden; nur auf weniges sei hingewiesen. Bei einzelnen Löwen findet sich noch die langzackige Mähne. Der Pferderumpf hat noch etwas von der Schmächtigkeit jener frühattischen Amphora, ein Erbe des geometrischen Stiles. Viergespanne zeigen noch die alte Kontrastkoloristik: schwarz, weiß, rot. Das Männergesicht ist noch regelmäßig, der menschliche Rumpf der Kentauren teilweise rot, das Weiß sitzt in größeren Flächen auf Tongrund: beides später vereinzelt. Athena ist noch unbewaffnet. Vor allem aber ist die überreiche Schilderei, von der wir ausgingen, im ganzen so altertümlich wie ihr breit epischer, ganz undramatischer Charakter im einzelnen. Die Hauptstreifen und die Vorderseite sind eine große Achilleis: Peleus' Haupttat, die Eberjagd; seine schicksalreiche Hochzeit mit Thetis; Achills für Troja und ihn selbst verhängnisvolle Tat, die Tötung des Troilos; die Leichenspiele für Patroklos; Aias mit Achills Leiche (an beiden Henkeln, ebenso eine πότνια θηρῶν und eine „Gorgone"). An der Rückseite verherrlicht Klitias seinen heimatlichen Heros Theseus und den Gott des Kerameikos, Hephaistos, zugleich mit Dionysos, dem sein Krater wie seine Schalen diente. Der Kampf der Pygmäen mit den Kranichen am Fuße verhält sich dazu ähnlich wie der der Batrachomyomachie zu den alten Epen und Hymnen. Abb. 88

Literatur und Einzelheiten. Gr. Vm. Tf. 1—3, 11—13. Diese einzige gute Veröffentlichung wird in Kleinigkeiten ergänzt durch *Milanis* Bericht über die erfolgreiche Wiederherstellung des inzwischen zertrümmerten, früher schlecht geflickten Kraters: Atene e Roma XXII 1902 Nr. 46, 705, vgl. *Hauser* Berl. phil. Woch. 1902, 1579 f. (die fehlende Scherbe ist wiedergefunden). Gesamtansicht und Teilbilder: *Perrot* X 141—173 (ohne Kenntnis der signierten Kleinmeisterschalen, vgl. 220); *Buschor*² 124 ff. (*Walters* I Tf. 28). Geschichtliche Bestimmung: *Wolters* Jahrb. XIII 1898, 22 f.; *Thiersch* „Tyrrh." Amph. 136 ff. Zeitansatz: *Frickenhaus* Tiryns I 109; *Hauser* Gr. Vm. III 70, 12; *Buschor* 127; *Langlotz* Zur Zeitbestimmung d. strengrotfig. Vasenmalerei 11. — Schalen aus Ägina, Gordion, Naukratis (bildlose Scherben): WV 1888 Tf. 4, 2, vgl. *Klein* Meistersignaturen 37; *Bulle* Ath. Mitt. XXII 1897, 399 f. Diese Knopfhenkelschale mit der Einfangung des Silens durch Bauern sowie Herakles mit dem Löwen im Rundbild ist schwerlich von Klitias bemalt: alle feineren Einzelheiten weichen ab (Profile, Muskeln, Gelenke, Haar, innerer Augenkreis sehr klein u. a. m.) Ähnliche korinthische Schale: Mon. d. Inst. X Tf. 52. Randschalen mit Signaturen beider Meister: *Körte* Gordion 140 ff. 145 Tf. 7 (Abb. 213 f.), vgl. *Prinz* Naukratis 78. Die Außenseite ist verziert nur durch die fein geschriebenen Signaturen im ungefirnißten Henkelstreifen zwischen den Henkelpalmetten, die hier noch wagerecht liegen wie an der Knopfhenkelschale; das Rundbild ist durch drei gut beobachtete Delphine und einen Fisch nicht sehr sorgfältig gefüllt (etwas exzentrisch). *Körte* Tf. 8 stammt wahrscheinlich auch von Ergotimos; das Rundbild, Reiter und Hase, könnte zur Not von Klitias sein, der ja auch an der signierten Schale weniger Sorgfalt zeigt als am Krater (Fülltiere unter den Pferden dort an den Gewandmustern, aber auch sonst verbreitet). — Verwandte Scherben von der Akropolis: *Graef* Nr. 594–599, Tf. 24 und 29; Nr. 601, Tf. 28, weicht stärker ab (noch mehr die attisch-korinthische Gattung, § 254, die aber im einzelnen doch Beziehungen verrät). Nr. 594—596, wahrscheinlich vom gleichen Gefäß, entspricht der Françoisvase in der Stilstufe genau, ist aber weniger fein und schwerlich von Klitias (Köpfe, Knie, Schuppengewand). In Frage kommt nur Tf. 24, 597, das ein wenig entwickelter (perspektivischer Mantelzipfel), aber durchaus nicht feiner ist. Die bunten Helmbüsche, die Zeichnung des Knies und die z. T. großen Inschriften sprechen gegen eine Zuweisung. — Einzelheiten zur Françoisvase. Technik. *Reichhold* 11 ff., 62. Der Ton ist röter als bei den „tyrrhenischen" Amphoren. Umriß und Innenzeichnung des Weiß mit Firnis; dieser nicht ganz gleichmäßig aufgetragen. Vorzeichnung bei Weiß, Vorritzung. Von den Umrissen sind nur ausnahmsweise kurze Strecken geritzt, besonders in Fortsetzung von Ritzlinien auf Firnisgrund. Innen roter Firnis. Form: *Buschor*² 124; *Hauser* II 217 (Henkel, vgl. *Heberdey* Arch.-ep. Mitt. XIII 1890, 72 f.). — Ornamentik. *Thiersch* „Tyrrh." Amph. 137 f.: schlanke Formen jung. Neben dem alten Palmettenlotosgeschlinge (wechselständig) gegenständiger Palmettenlotos (dabei der Lotos z. T. über Kreuz zweispitzig und, wie gewöhnlich, dreispitzig), gegenständige Palmetten. Solche Bänder als senkrechte Feldergrenzen ohne Hilfe von Geraden sind ebensowenig glücklich wie der senkrechte § 260 Abb. 213 f.

Mäander im Dipylonstil an gleicher Stelle (§ 55). — Tiere und Fabelwesen (mit vereinzelten Füllrosetten, meist mit Stern darauf). Bei einigen Löwen zackige Nackenmähne, vgl. besonders §§ 121, 123. Umgekehrte Seitenansicht der Pranke beim Zupacken, vgl. die einfache bei einer Caeretaner Hydria (§ 180); richtiger die Panther. Deren Fleckung, die Scheckung der Stiere und die Kampfgruppen überhaupt mag man jonisch nennen, doch bürgerten sie sich in Athen völlig ein, auch in der großen Kunst (vgl. die großgriechische Erzkanne, *Schumacher* Praenestin. Ciste in Karlsruhe, Heidelberg 1891, 75). Sphingen z. T. mit Palmettenzopf; die eigenartige Musterung der Hinterkeulen bei ihnen und den Greifen ebenso bei der attisch-korinthischen Gattung § 254. Gorgonen mit Schlangengürtel wie das Akroter des alten Burgtempels, von *Weizsäcker* Mythologisches Lexikon III 2, 2395 ganz grundlos für Phobos und Deimos erklärt; vgl. die bärtigen Gorgonen der Nessosamphora, § 120: die Handwerker mengten die Typen; wenn Klitias an Phobos dachte, sind es zwei Phoboi wie zwei πότνιαι und zweimal Aias mit Achills Leiche. Das Maultier des Hephästos hat einmal naturentsprechend eine weiße Schnauze. – Szenen. Zur Komposition vergleiche *Bie* Kampfgruppe und Kämpfertypen 57ff; *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 75ff., Tf. 2, 6, auch zur Zeichnung. Die Gestalten sind schlank, die Köpfe ziemlich klein, zumal die Schädel recht knapp bemessen sind. Das meist schräge Profil ist leicht bewegt, das Kinn etwas spitz. Greisentypus mit faltiger, kahler Stirn, z. T. weißhaarig. Die Köpfe der Silene, der Kentauren und vollends der von vorn gesehene des Dionysos sind größer und etwas maskenhaft, die Profile so bewegt, daß starker Ausdruck entsteht; sie beruhen jedoch durchaus auf dem gewöhnlichen menschlichen Typus. Die Silene haben ein vollständiges Pferdehinterteil und Pferdeohren. Wie im „Tyrrhenischen" ist ausnahmsweise der Pferdeleib eines Kentauren weiß. Das männliche Auge bei großen Gestalten als Doppelkreis mit Ansätzen, die meist zu voller Mandelform ausgeschabt sind; bei kleinen Gestalten die übliche helladische Abkürzung, meist nur ein Kreis. Das Ohr ist ziemlich ornamental. Zur Anatomie vgl. § 321. Von den Bewegungen ist nur die der Bogenschützen etwas mißlungen, der Kopf sitzt in den Schultern; vgl. *Zahn* Darstellung der Barbaren, Diss. Heidelberg 1896, 61. Die Toten gut ausgestreckt, doch stets ein Knie hochgezogen. Das Gewand liegt da, wo es durch Spannung begründet ist, eng am Körper an; Klitias hält also eine verständige Mitte zwischen Jonischem und Korinthischem, während die Chalkidier beides wahllos nebeneinander brauchten. Perspektivische Ärmelöffnung: πότνια θηρῶν, Vm. Tf. 2, vgl. Iris und Vasen v. d. Akropolis Tf. 28, 601 c. Gewandmuster: neben umlaufenden Friesen auch der Mittelstreifen wie im „Tyrrhenischen" (Urania); äußerste Miniaturleistung: raumfüllender Greifenkopf Tf. 3, 7. Die Flügelrosse weisen nach dem Osten, der Heimat der höheren Textilkunst. Zum Dargestellten: Das Haus des Peleus wird eher mit Walmdach als mit Giebel zu denken sein. Fesselung der Hera: *Thiersch* Jahresh. XVI 1913 Beiblatt 59ff. Liebesapfel, nicht Knäuel der Ariadne? *Bieber* Jahrb. XXV 1910, 164. Aigaion als Ketos: *Robert* Studien zur Ilias 469, 1. Kentaur Pyrrhos: *Robert* Hermes XXXIX 1904, 473. Kurzname Troon: *Robert* Arch. Hermeneutik 184. Antiquarische Feinheiten: Haar vorn hochgebürstet, kleiner Schnurrbart, Gewandnadeln (περόναι) mit Schnüren und Ketten. Ein Pygmäe hält die Zügel mit der Rechten, und doch hängt die Schleuder, als ob er sie wie die anderen wurfbereit hielte. — Aus der Gesamtheit der Darstellungen zu schließen, daß der Krater ein Hochzeitsgeschenk war (für ein etruskisches Paar?!), ist ganz unberechtigt (*Trendelenburg* Anz. XXIII 1908, 66f.).

Amasis und sein Kreis (Mnesikleides, Timenor)

§ 261 Wir besitzen drei Halsamphoren, vier Schlauchkannen und Scherben einer Augenschale
Abb. 216, 218—220 mit der Töpfersignatur des Amasis. Ob er selbst gemalt hat, wissen wir nicht und nach leichten, wohl allzuleichten Anzeichen hat man zwei Malerhände unterscheiden wollen. Nur
Abb. 222 wenige Gefäße, besonders zwei Bauchamphoren, lassen sich mit größter Wahrscheinlichkeit
Abb. 221 dem oder den gleichen Meistern, eine größere Anzahl dem weiteren Kreise zuweisen; für diesen ist der Begriff „Werkstatt" vielleicht zu eng. Alle diese feineren Scheidungen haben für die Erkenntnis des kunstgeschichtlich Wesentlichen wenig Bedeutung. Wir haben Werke einer bestimmten Richtung vor uns; die besten stehen so hoch und zeigen genug Eigenheiten, um darin eine Persönlichkeit fühlen zu lassen. Wenn wir diese Amasis nennen, so geschieht es nicht nur der Kürze wegen, sondern weil der ägyptisierende Name die Sonderstellung dieser Richtung innerhalb des attischen Manierismus und ihre nach Südosten weisenden Beziehungen andeutet. Die erhaltenen Gefäße kann man unter dem üblichen Vorbehalt in das dritte Viertel des 6. Jahrh. setzen.

Die Richtung des Amasis steht unter dem Zeichen einer dekorativen Inhaltlosigkeit der Darstellungen wie sie in Attika nur noch durch die verwandten „affektierten" Amphoren übertroffen wird; denn die meist flüchtig gezeichneten „Mantelfiguren" auf den Rückseiten späterer attischer Vasen lassen sich natürlich nicht mit diesen wirkungsvollen Meisterstücken höchster Sorgfalt vergleichen. Die affektierten Amphoren sind nun wahrscheinlich Werke von Joniern, die sich im Kerameikos niedergelassen hatten, und stellen die Erstarrung der rein dekorativen Richtung des Jonismus dar (§§ 265 ff.). Amasis berührt

sich mit ihnen mehrfach, so auch in der zukunftsreichen Verwendung großer Henkelspiralen, die uns im jonischen Fikellurastile zuerst begegnet sind. Aber seine Werke zeigen noch mehr Jonismen, die auch in dieser Zeit der Aufsaugung des Jonischen durch das Attische auffallen: die ausschließliche Verwendung des ledernen Laschenpanzers, den Typus des bartlosen Perseus und des schlangenumringelten Gorgonenhauptes, die Vorliebe für Fleckung von Tieren, die sich sogar auf Löwen und Pferdeprotomen von Schildzeichen erstreckt und den Streumustern und Fransen der Gewänder sowie den Bartstoppeln der Männer und der Behaarung mancher Silene entspricht. Hierher gehört vielleicht auch die auffälligste Unstimmigkeit in seinen sonst so flächenhaften Bildern; wenigstens bieten die Caeretaner Hydrien die nächste Analogie für die sehr räumliche Rundung einiger perspektivisch gezeichneter Gewandsäume, die unvermittelt neben anderen von ganz flächiger Zickzackbildung stehen. Ferner ist Amasis der altertümlichste Meister, bei welchem uns die jonische Augenschale begegnet. Bei den Amphoren dieser Gattung findet sich auch die Abflachung der Schulter, durch welche die Halsamphoren des Amasis sich von den chalkidischen, die jetzt für die attischen vorbildlich wurden, unterscheiden, und in diesem Kreise scheint ebenso wie in dem verwandten chalkidischen die Anbringung kleinerer Bildstreifen über den Hauptbildern üblich gewesen zu sein.

Abb. 218 f. Abb. 216 Abb. 218 Abb. 222 Abb. 151 Abb. 218 f.

Endlich bieten die jonischen Augenschalen auch die Anknüpfung für die unattischen, an die freiesten ägyptischen Darstellungen des Bes erinnernden Silenstypen zweier unsignierter Bauchamphoren, die höchst wahrscheinlich von Amasis selbst sind. An ihnen kommt auch die andere, charakteristische Richtung des Jonismus einigermaaßen zu Worte, am freiesten in dem Bilde der Weinlese durch tierisch drollige, zum Teil wohlbeleibte zottige Silene mit mehr oder minder grotesker Stülpnase und menschlichen Füßen. Mit seiner vielfältigen Handlung in landschaftlichem Rahmen fällt das Bild ganz aus der vorherrschenden langen Weile der Darstellungen dieses Kreises heraus. Neben ihm sind auch die anderen dionysischen Hauptbilder matt, obwohl Amasis darin eine Neuerung zeigt, auf die er gewiß stolz war: die offenbar aus der großen Malerei entlehnte Gruppe zweier Genossen, Nymphen, Silene oder Pärchen, meist im Tanzschritte, die einander die Arme um den Nacken legen wie die tanagräischen Brüder Dermys und Kittylos an ihrem Grabmal. Die Bewegung ist hier viel matter als in den Miniaturfriesen über den Hauptbildern der Bauchamphoren, Thiasos und Palästriten. Bei den bekleideten Nymphen ist besonders auf der signierten Amphora die Form des erhobenen Beines unter dem Gewande zu kurz gekommen: der Maler wollte die gemusterte Fläche lieber durch eine dekorative Kurve begrenzen. In alle dem und auch in der strengeren Zeichnung der Hauptbilder gegenüber den Schildzeichen fällt die bewußte Beschränkung des naturalistischen Könnens ähnlich auf wie bei Klitias. Bezeichnend ist auch die Darstellung von Lanzen und Stäben durch unmöglich dünne Relieflinien.

Abb. 222 Abb. 220 Abb. 222 Abb. 220

Abgesehen von jener Gruppe sind Überschneidungen selten und gering; die Komposition ist bei den meisten signierten Gefäßen und vollends bei denen des weiteren Kreises auf eine gleichmäßig raumfüllende Parataxe aufrechter Gestalten beschränkt; wenn ein Hund der unteren Bildhälfte neben Männerbeinen mehr Masse geben soll, so wirkt die Überschneidung kaum anders als etwa bei Schilden. Amasis selbst legte nach jonischer Art besonderen Wert auf Symmetrie: in den Hauptbildern zwei bis vier, bei Gruppenbildung bis zu sieben Gestalten einander zugewendet. Schreiten einmal zwei Gestalten hintereinander oder, wie im weiteren Kreis öfters, mehrere auf eine einzelne zu, so wendet der Führer wenigstens den Kopf um (ebenso ein kleiner Dionysos unter den Henkelansätzen). Nur ausnahmsweise ist das Bild in zwei Teile, bei einzelnen Miniaturfriesen noch weiter zerlegt. Viel Handlung ließ sich auf diese Weise nicht geben; auch der den Dionysos umtanzende Thiasos zeigt eigentlich nur einen Zustand. Das Nebeneinander von Göttern, Heroen und Menschen ist oft ganz bedeutungslos und man sollte es der üblichen Gebärden wegen nicht gleich als „Disput“ bezeichnen — höchstens als „Unterhaltung“, was aber noch weniger bedeutet als in der neueren Kunst. Bisweilen liegt wenigstens die Form von Begrüßung, Rüstung, Abschied vor; ausnahmsweise ist durch Namensbeischriften eine mythische Szene daraus gemacht; wenn aber Herakles und ein König sich die Hand drücken, so dachte Amasis schwerlich an einen bestimmten Herrscher. Vollends muß man sich hüten, in die Bilder des weiteren Kreises Mythen hineinzudeuten. Solche von eigener Typik sind bei Amasis ganz selten und

§ 262 Abb. 222

fügen sich seinem Kompositionsschema. Lebendiger als die Tötung der Medusa ist der
Abb. 216, 219 Dreifußraub, der wie eine Kreuzung des gewöhnlichen Verfolgungstypus und des ruhigen Gegenüberstehens der Gegner wirkt: Herakles hält den Dreifuß kräftig fest, Apollon zieht vorgebeugt daran und Hermes gibt, sogar in teilweiser Überschneidung mit Apollon, die erforderliche Raumfüllung hinter dem Dreifuß ab; auch er ist ungewöhnlich lebhaft bewegt. In diesem reifsten Gefäße nähert sich Amasis der blutvolleren attischen Art, wie sie Exekias mit einer dem Amasis ganz fremden Charis vertritt.

Was dem Amasis mit den anderen Manieristen gemeinsam ist, bedarf hier keiner Hervorhebung mehr; seine Besonderheiten verdienen jedoch, noch weiter ins Einzelne verfolgt zu werden; denn seine Werke fallen nicht nur durch die schon angeführten Jonismen auf, sondern heben sich noch durch vielerlei sonstige Einzelheiten aus der attischen Koine heraus. Feinste Technik (gelborange Ton, weich und fettig glänzender Firnis mit gelegentlicher Verwendung von Relieflinien, Umrißritzung) verbindet sich mit Gefühl für Feinheiten der Gefäßform und der Verzierungsweise: alle drei Halsamphoren sind darin verschieden, die Schlauchkannen gehören zwei Typen an (runde und Kleeblattmündung), die unsignierten Bauchamphoren mit den scharfkantigen Henkeln fallen durch gedrungene Wucht auf. Die Miniaturfriese über den Hauptbildern sind als solche eigenartig, wenngleich sie wohl auf jonisch-chalkidische Anregungen zurückgehen. Auffällig und an rotfigurigen Vasen ohne Bildrahmen von besserer Wirkung ist, daß die Gestalten an den beiden reifsten Amphoren etwas über der Fußlinie gleichsam in der Luft schreiten. Kleinere Gestalten unter den Henkeln finden sich auch bei den „affektierten" Amphoren: eine rein dekorative Lösung, die auf organische Begründung durch Sitzen, Knien oder dergleichen verzichtet. Die Reben und Efeuzweige, die der Henkeldionysos des Amasis hält (ähnlich den Resten nach eine Gestalt zwischen den Augen der Schale), leiten zum Ornament über: sie erinnern an die Henkelranken der anderen Halsamphoren, die für diese chalkidisierende Form ebenso typisch sind wie das gegenständige Lotospalmettenband am Halse, die Strahlen über dem Fuß und der strenge, im Vergleich mit dem chalkidischen trockene Knospenfries darüber. Nur dieser und das wechselständige Lotospalmettenband über den Bildfeldern der Kannen (wie stets mit dreispitzigem Lotos) sind ganz typisch, die anderen Ornamente zeigen kleine Besonderheiten: die Henkelranken rollen sich zu reichen Spiralen, ihre Zwickelpalmetten sind vielblättrig, eine eigenartig stilisierte Knospe bildet den Kern (all das mehr oder minder ähnlich an der jonischen Northamptongattung); die Bindeglieder des Halsfrieses sind ungewöhnlich, die Strahlen stets verdoppelt, wie regelmäßig an den affektierten Amphoren und ihren jonischen Verwandten; diese im Attischen sonst seltene Form kommt bereits im Frühattischen vor und ist dort gewiß peloponnesisch, da sie im Protokorinthischen und Korinthischen häufig ist. Von den kleineren Ornamenten sind Zickzack und einfache Mäanderbildungen gewöhnlich, Spiralen (statt Stäben um den Halsansatz) und Flechtband ungewöhnlich. Die Kannen teilen mit den korinthischen nicht nur die seitliche Lage des Bildfeldes, sondern auch die Aussparung zweier kleiner Dreiecke auf der anderen Seite (vgl. die Dreiecksreihen unter den dreiteiligen Henkeln der Halsamphoren).

§ 263 In der Zeichnung ist ein gewisser Gegensatz zwischen den als Schildzeichen dienenden Tieren — Tierfriese fehlen — und den Bildern selbst zu bemerken. Die Tiere zeigen keineswegs die manieristische Zierlichkeit wie etwa bei Klitias, sondern sind kräftig, vollsaftig und mit auffällig
Abb. 218 frei bewegten Linien gezeichnet. In der Löwenmähne am Schildzeichen des Achill durchdringt sich die alte, jedoch schon kurzzackige Form mit der natürlicheren Flockenbildung der altattischen Plastik. An dieser Tiergruppe bewährt der Grabstichel des Amasis gleich große Sicherheit im Naturalistischen wie im Kalligraphischen, während er sich an den Hauptgestalten viel ornamentaler hält. So reich dort die Ritzung ist, zeigt Amasis doch auch Sinn für die Wirkung ruhiger Firnisflächen und diesem edlen Werkstoff zuliebe ist auch die Buntheit viel geringer als bei Klitias: Rot ist maaßvoll und nie mehr als Fleischfarbe, Weiß sparsam verwendet. Wenn die großen Nymphen oder Mänaden nicht weißes sondern tongrundiges Fleisch in Umrißzeichnung aufweisen, so ist das schwerlich ein Jonismus; vielmehr benutzte Amasis diese alte gemeingriechische Zeichenweise, die nur in Korinth lange typisch war, als Ausdrucksmittel: die sonnengebräunten Thiasotinnen finden sich am gleichen Gefäße mit einer weißen Athena (σκιατραφία, ψιμυθισμός). An der unsignierten, anscheinend frühen Amphora sind allerdings auch eine gewöhnliche Frau tongrundig und die Nymphen der Miniaturfriese sind weiß auf Firnis.

Die Proportionen der Gestalten sind ausgeglichen, weder schwer noch so schlank wie bei Klitias; immerhin haben sie meist mehr als sieben Kopflängen. Die Profile sind verschieden bewegt und gewöhnlich etwas schräg, die Nase ist meist lang und öfters leicht gebogen. Die Linienführung ist nie so fein und gefühlt wie bei den sorgfältigeren Werken des Exekias. Das männliche Auge besteht bei den Hauptbildern fast immer aus einem Doppelkreise mit spitzigen Ansätzen; nur bei den Silenen wird eine breite Mandelform daraus. Das weibliche Auge ist meist ziemlich schmal und auch mehr oder minder schematisch; der Stern ist bald rot, bald schwarz. Die Ohren sind mehr oder minder ornamental vereinfacht, mehr als bei Exekias, aber in der Wirkung meist natürlicher als bei Klitias; die Frauen tragen große Ohrgehänge. Bei einem umgedrehten Kopf ist das Ohr ganz schief heruntergerutscht. Der Mund zeigt bisweilen vorspringende Lippen, gelegentlich eine für die Seitenansicht reichlich lange Spalte (Achill, Perseus). Am Haare sind die Stirnlocken öfters als Einzelspiralen (so auch ein ganzer Lockenkopf), selten als fortlaufende Spirale gezeichnet. Die Enden der langen Flechten sind bisweilen leicht umgebogen; kürzere Flechten vor dem Ohre finden sich selbst bei dem Krauskopfe. Der Schopf ist als richtiger Haarbeutel gebildet. Der

Bart erscheint in verschiedenen Formen, bis zu Kinnstoppeln herab, mit und ohne Schnurrbart; beide von sehr verschiedener Länge. Ein Silenskopf in Vorderansicht wirkt nicht mehr ganz maskenhaft, weil die Nase in einer Art Schrägansicht darin sitzt. Der nackte Rumpf ist bei den Silenen nicht übel gelungen und auch bei den Palästriten kommt die Seitenansicht bei entsprechender Armhaltung ganz gut heraus; mit der weiblichen Brust wußte Amasis jedoch nichts anzufangen. Von der Bauchanatomie finden sich nur leichte Andeutungen. Schwerathleten reiferen Alters sind, wie oft in Wirklichkeit, ähnlich wohlbeleibt wie manche Silene; erst dem späteren Archaismus war dieser Typus nicht mehr schön genug. Die Hände sind recht mäßig gezeichnet, die Füße etwas besser. — Von Bewegungen ist nur noch der später typische, wohl aus der großen Kunst stammende Springer mit Halteren zu nennen; sogar sein Glied fliegt in der Luft.

Das Gewand neigt zum Anliegen am Körper. Falten sind abgesehen von den Säumen seltener als bei Klitias; nur am Saume des kurzen Chitons findet sich neben unmöglichen Flächenprojektionen jene freie Rundung. Aber selbst diese durchdringt sich noch mit ganz dekorativen Formeln. So Abb. 218 f. gehen von den Biegungen bisweilen nicht Faltengrate, sondern jene Wellenlinien aus, die eigentlich nur in dichter Reihung als Ausdruck des Gewebes Sinn haben; und die Streifen dazwischen sind abwechselnd schwarz und rot: jenes Durcheinander von Faltenzügen, Stoffbahnen und reiner Dekoration, das der sachlichen Deutung so oft widerstrebt. In diesem Sinne sind auch die wenigen, weit gestellten Wellenlinien an Chitonen und Mänteln, die bahnenweise verschiedene Färbung und Musterung u. a. m. zu verstehen. An Mänteln, die bald symmetrisch, bald schräg umgelegt sind, kommen die größten schwarzen Flächen vor. Bei Exekias, der zwar nicht die stark gerundeten Säume, aber sonst eine weitgehende Faltengebung kennt, sind die Wellenlinien ganz vereinzelt; sie finden sich ähnlich wie bei Amasis an den jonischen Verwandten der „affektierten" Amphoren (weiterer klazomenischer Kreis). Die Muster gehen von einfachen roten Tupfen und Punktrosetten bis zu Karos und Rhomben mit gleicher oder wechselnder Füllung (Kreuze mit Winkelfüllung, Rot, Schwarz), von loser und dichter Streuung bis zum „unendlichen Rapport". Der Mustervorrat ist gering — auch an den Säumen kommt nur ganz Einfaches vor — und kann sich mit dem des Exekias nicht von fern messen. Die Fransen mögen ursprünglich ägyptisch sein (Caeretaner Busirishydria, Abb. 152), sind zur Zeit des Amasis jedoch in Hellas wie in Jonien schon bekannt (so auch an der Augenschale des Exekias). An den Waffen fällt außer dem jonischen Lederharnisch der bildliche Schildschmuck auf. Nur der reiche Helm des Achill zeigt eine Schlange als Buschträger (vgl. § 256), ein anderer Helm zwei Büsche. Athena ist stets voll bewaffnet.

Die zierlichen Inschriften sind möglichst wagerecht und senkrecht geschrieben, soweit der Raum das erlaubt, die Signatur, in welcher Amasis die Worte abteilt, ist wie bei Klitias in verschiedenen Bildern wiederholt. Namensbeischriften sind nicht häufig, Lieblingsnamen fehlen; auch darin ist Exekias fortgeschrittener und attischer. Auch die Buchstabenformen sind nur wenig entwickelter als bei Klitias (μ, ν, jedoch noch ⊟ und ⊕ neben ⊙).

Literatur. Allgemeines, vgl. § 245, Abbildungen. *Löschcke* RE I 1748 weist dem Amasis § 264
kurz seine geschichtliche Stellung an. Vgl. *Sauer* Künstlerlexikon I 378; *Buschor*[2] 135 ff. (Abb. 220). Abb. 220
Zwei Amphoren und vier Kannen sind leidlich bis schlecht abgebildet W. V. 1889 Tf. 3, 1 f. (nicht 3, s. u.), Tf. 4, 1 (Abb. 216)—4 (zu 1 vgl. Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 5, 2); mehrere Abb. (zum Teil Abb. 216
schlecht) bei *Perrot* X 179—191. *Adamek* Unsign. Vasen d. Amasis, Prag 1895, eine Anfängerarbeit ohne Überblick und feineres Stilgefühl, hat Wert nur durch Beobachtungen von *Furtwängler* und Abbildungen. Die zugewiesenen Gefäße gehören bis auf das Hauptstück (Tf. 1 f., die eine Seite besser bei *Weege* Jahrb. XXXI 1916, 149) dem weiteren Kreis an (33: Abb. 221) oder haben gar Abb. 221
nichts mit Amasis zu tun; denn Gewandfransen und andere Äußerlichkeiten sind eben nicht auf seine Werkstatt beschränkt. Vgl. *Hauser* Berl. phil. Woch. XVI 1896, 433 f. Auf ausgezeichneter Kennerschaft beruht die umfassende Arbeit von *Karo* Journ. hell. stud. XIX 1899, 135 ff. Tf. 5 f., die ausgehend von der Zuweisung der Silensamphora (Tf. 5, Abb. 222) den Meister im Zusammen- Abb. 222
hange der jonischen und jonisierenden Keramik behandelt. Kritische Zusammenstellung der Gefäße des weiteren Kreises 138 f., dazu Tf. 6 (zum Jonischen vgl. § 175 f., zum „Affektierten" § 268). Feine Bemerkungen enthält auch die Behandlung von *Pottier* Cat. III 725 ff., doch versucht er wenig glücklich eine Entwicklungsreihe von der ersten Hälfte des 6. Jahrh. an herzustellen, wo offenbar nur ein Nebeneinander vorliegt: er schließt aus den Unterschieden an Güte und Eigenart auf Zeitunterschiede und findet eine Entwicklung von den „affektierten" Amphoren über den weiteren Kreis des Amasis zu diesem selbst. Daß die „affektierten" Amphoren schwerlich älter als Amasis sind, werden wir sehen (§ 265), und an Gefäßen des weiteren Kreises erscheint ein Schild und ein Ferkel in einer Art Schrägansicht (*Adamek* 27, 33; Abb. 221): damit fällt die ganze Reihe[1]). Vielerlei
Wertvolles bei *Hauser* Jahresh. X 1907, 1 ff. 16 Tf. 1—4 (Abb. 218 f.; Dreifußraub, Achills Wappnung, Abb. 218 f.
schlecht auch Amer. Journ. Arch. XI 1907 Tf. 12 f.; dort 159 die Augenschale). Er scheint seine frühere Scheidung zweier Malerhände (a. O.) nicht mehr aufrecht zu erhalten; wirklich stehen den leichten äußerlichen Unterschieden, z. B. in der Barttracht, nicht nur schwerer wiegende Übereinstimmungen beider Gruppen, sondern auch ähnliche Unterschiede, d. h. Abwechslungen, wie sie sich auch am gleichen Gefäße finden, innerhalb der einzelnen Gruppen selbst gegenüber. Gute Bemerkungen macht *Langlotz* Zur Zeitbestimmung d. strengfig. Vasenmalerei 10, 12, 14 ff. Seine Entwicklungskennzeichen, zumal das Zurücktreten roter Flächen an Haar, Bart und Gewand sowie der Übergang zur perspektivischen Faltenzeichnung sind im ganzen gewiß zuverlässig, da sie der allgemeinen Ent-

[1]) Die Amphora Berlin Nr. 1714, Mon. d. Inst. III Tf. 24 oben, mit dem perspektivisch gezeichneten Wagen gehört nicht der Stilstufe der Françoisvase an (*Delbrück* Beitr. z. Kenntnis d. Linienperspektive 24 f.), sondern, wie das zugleich gefundene Gegenstück auf derselben Tafel noch deutlicher zeigt, der des Amasis (ohne manieriert zu sein).

wicklung angehören; nur bedeuten sie bei entschiedenen Manieristen nicht viel für das Verständnis ihres Stiles. Über die Zuweisung der Amphora mit Negern, W. V. 1889 Tf. 3, 3, § 273; sie darf nicht als signiertes und sehr wahrscheinlich überhaupt nicht als Werk des Amasis gelten; dieser Name ist hier wie auf einer ähnlichen Amphora der des dargestellten Negers.

Einzelheiten. Technik. *Furtwängler* Anz. VIII 1893, 84; *de Ridder* Vases de la bibl. nat. I Nr. 222; *Pottier* Cat. III 727; *Hauser* Jahresh. X 2. — Formen. Der Gedanke, daß Amasis die chalkidische Form der Halsamphora in Athen eingeführt habe, ist wenig glücklich, da seine Amphoren grade vom Typus abweichen (*Buschor*[2] 139). — Verzierungsweise. Der Schulterfries, dem die kleinen Friese über den Feldern der Bauchamphoren (auch einer affektierten) entsprechen — sie sind daher schwerlich wegen einer ähnlichen Anordnung in einem etruskischen Grab aus der jonischen Wandmalerei herzuleiten, *Weege* a. O. 150 — auch sonst bisweilen, vgl. § 408; so Vases du Louvre II Tf. 79 F 199 (verdruckt statt 217), 216 (*Perrot* 287 ff.; 216 ist einer Gruppe von Stamnoi mit Schulterfries verwandt, § 287). 217 vgl. auch zur Ornamentik: Vielblättrige Palmetten (Form und Henkelornament im ganzen ähnlich bei Exekias). Doppelstrahlen: *Karo* 140, 163 f., vgl. § 175. — Zeichnung. Die Umrißzeichnung bei Frauen steht mit dem rotfigurigen Stile schwerlich in näherer Beziehung, als daß die alte allgemeine Umrißzeichnung eine seiner Voraussetzungen ist. Die teilweise Gleichzeitigkeit des Amasis mit den Anfängen des rotfigurigen Stiles ändert daran nichts. Vgl. *Adamek* 10 f. Den großen Zusammenhang vom Altattischen zu den Kleinmeisterschalen kannte *Löschcke* noch nicht. Man braucht daher aus der gleichen Erscheinung bei Kolchos, dessen Name ebenfalls nach Osten weist, doch nicht auf jonischen Einfluß zu schließen. Zu den zum Teil eigentümlich jonischen Ohrgehängen vgl. *Hadaczek* Der Ohrschmuck d. Griechen u. Etrusker, Wien 1903, 18 f., 33. — Zuweisungen. Weiterer Kreis. Oben sind nur zwei unsignierte Bauchamphoren ohne weiteres zu den Werken des Amasis gerechnet worden. Die eine, *Adamek* Tf. 1 f., bietet viele schlagende Vergleiche (nur an ihr und W. V. 1889 Tf. 4, 4 die wunder-
Abb. 222 liche Fältelung des Chitons); sie zieht die andere, *Karo* Tf. 5, nach sich, denn Form und Verzierungsweise ergänzen die geringere Vergleichungsmöglichkeit der Bilder (zum Silenstypus vgl. *Capart* L'art égyptien II Tf. 180; *Ballod* Prolegom. z. Gesch. d. zwergh. Götter in Äg., Diss. München 1912, 47, 34 f.). Nicht sicher ist dagegen die Zuweisung der Scherben einer „pseudopanathenäischen" Amphora von der Akropolis, *Graef* Tf. 59, 923 (unvollständig Ἐφ. 1886 Tf. 8, 3); die Zeichnung des Ellbogens durch drei Striche und des Oberschenkels (Muskellinie dicht am hinteren Umriß) weicht ab. Die Scherbe Jahrb. XI 1896, 179 wird grade durch ihre Beziehungen zu der Amphora W. V. 1889 Tf. 3, 3 eher in den Kreis des Exekias gezogen, vgl. § 273; sie braucht keinem von beiden anzugehören. Weitere Scherben (von einer Schale) erwähnt *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1259 f. Die unveröffentlichte Münchener Bauchamphora, *Jahn* Nr. 75, stellt *Karo* 138 trotz *Furtwänglers* Zuweisung in den weiteren Kreis. Diesem gehören ein Dutzend Bauchamphoren, zum Teil von sehr schlanker Form, ein gleichartiger Psykter und einige Kannen an. Abb.: *Karo* Tf. 6 (die Vermutungen über die Herkunft der Psykterform aus Jonien sind problematisch); *Adamek* Abb. 2—16; Vases du Louvre II Tf. 65 f. F 25 f., 28, 36; *Fossey* Rev. arch. LXII 1891, 367 ff. Nah steht auch die Schale Louvre I Tf. 17 f. A 479 (*Perrot* X 230; aus Rhodos wie die Amphora *Karo* 139, 10 und die fernerstehende Kanne *de Ridder* Vases Bibl. nat. I 88 Tf. 4, 180; dort 116 Tf. 5, 206: päderastisch wie die Schale, also sehr unjonisch; zum liegenden Mantel vgl. den Psykter und Taleides, § 277). Bei diesen Gefäßen ist die Zeichnung weniger fein und elastisch, die Profile sind flauer und manche Einzelheiten weichen ab (z. B. zweispitziger Lotos, geringere Symmetrie, dichte Wellenfalten u. a. m.). *Pottier* neigt zur Überdeutung der Szenen; ein von Herakles bekämpfter Hoplit kann zwar Kyknos sein, ein sich Rüstender braucht jedoch nicht Achill und einer der typischen Hunde erst recht nicht der kretische Goldhund zu sein. Anklänge an die Einführung des Herakles in den Olymp sind, wie bei einer signierten Kanne, rein typologisch zu verstehen. Zu *Adamek* 40 vgl. *Weizsäcker* Jahrb. XVII 1902, 54: Theseus und Peirithoos mit Helena? *Adamek* 26: *Robert* Heldensage 313, 2 denkt an Apollon und Idas. Bemerkenswert ist die Prozession Abb. 221 (*Adamek* 33; perspektivische Wirkung des Ferkels, vgl. den Schild 27, dazu § 325).

In den weiteren Kreis des Amasis scheinen auch die Scherben eines Kugelaryballos mit Fußplatte von dem Maler Mnesikleides zu gehören, ungenau beschrieben bei *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Nr. 669 (Anfang und Ende der um den Fuß laufenden Inschrift sind durch eine Zickzacklinie getrennt; im Felde Rest einer manieristisch senkrecht stehenden Inschrift, ×]αλή?). — Hier sei auch der Töpfer Timenor genannt, dessen Signatur *Pottier*, wie er mir vor 10 Jahren schrieb, unter den Scherben des Louvre entdeckt hat; er stellt ihn zu Amasis und Nearchos.

Die „affektierten" Amphoren

§ 265 Aus einer Werkstatt, deren Meister seine Gefäße nicht signiert hat, stammt eine merk-
Abb. 223—225 würdige Amphorengattung, von welcher gegen 50 Beispiele bekannt sind. Ihre Eigenart wird durch die alte Bezeichnung als „affektiert" gut angedeutet. Wenn die Richtung des Amasis, mit welcher diese Amphoren sich vielfach berühren, schon durch dekorative Inhaltlosigkeit vieler Bilder und bedeutungslose Gebärden der Gestalten auffällt, so herrschen
Abb. 223 diese Züge bei den affektierten Amphoren in maaßloser Übertreibung zu leerer Geziertheit und eckiger Steifheit völlig vor. In diesem Sinne haben wir die äußerste Erstarrung des

Manierismus vor uns, in der Formgebung des einzelnen jedoch eher eine Zersetzung: sie ist vielfach flau und unbestimmt, die Linienführung ist ohne Schwung und Eleganz; dem entspricht die Vorliebe für Deckfarben in Flächen (vorwiegend Rot) und bunten Streumustern auf Kosten der Ritzung. Trotz glänzender Technik, an welcher die Schärfe der Formung des hell orangefarbenen Tones auffällt, haben wir eine Verfallserscheinung vor uns. Die affektierten Amphoren stellen jedoch nicht etwa eine organische Fortsetzung der Richtung des Amasis dar, sondern eine weniger von attischem Geist ergriffene, im wesentlichen gleichzeitige Parallelströmung aus jonischer Quelle. Wir haben bei Besprechung der jonischen Gattungen des klazomenischen Kreises bereits auf sie verwiesen: von der sicher jonischen Northamptongattung, deren Berührungspunkte mit Attischem aus attischem Einflusse zu erklären sind, führt ein gerader Weg zu unseren Amphoren. In ihnen zeigt sich die Erstarrung nicht des attischen Manierismus, sondern der rein dekorativen Richtung des Jonismus in Berührung mit dem Attizismus. Scherben eines eng verwandten Pinax, von Euphiletos eher bemalt als nur geweiht, sind in Eleusis gefunden worden, und unter dem Fuße mehrerer affektierter Amphoren ist die gleiche Handelsmarke wie an vielen attischen Gefäßen der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. eingeritzt. Dieser Zeitansatz folgt auch aus den Fundumständen in Etrurien und aus der Nachahmung des Trinkspruches einer Kleinmeisterschale. Der „Erfinder“ des affektierten Stiles dürfte also ein im Kerameikos angesiedelter Jonier gewesen sein; ihn Euphiletos zu nennen, genügen die eleusinischen Scherben nicht.

§ 266 Die Formen zeigen Beziehungen nach verschiedenen Seiten. Die an Zahl weit überwiegenden Halsamphoren sind bei kräftiger Ausbauchung des eiförmigen Rumpfes knapp und straff, der ziemlich schlanke Hals ist entschieden abgesetzt. Dadurch unterscheiden sie sich von der sonst verwandten Northamptongattung; ähnlicher sind die gleich verzierten tyrrhenischen Amphoren, mit welchen manche affektierte auch den der Mündung entsprechenden echinosförmigen Fuß teilen; andere haben den profilierten Fuß der Northamptongattung und deren plastische rote Ringe um die Ansätze von Mündung, Hals und Fuß. Die Henkel sind kantig dreiteilig oder, seltener, rund. Die Bauchamphoren sind meist von gewöhnlichem attischem Typus mit Echinosfuß und kantiger Mündung, seltener ist die Mündung rund wie bei der „Pelike“ (so, jedoch geriefelt, bei einer chalkidischen Bauchamphora). — In Verzierungsweise und Ornamentik teilen beide Formen die Doppelstrahlen über dem Fuße, wie bei der Northamptongattung und bei Amasis. Das Bildfeld der Bauchamphoren zeigt mit Ausnahme einer Scherbe, die einen kleinen Bildfries wie bei Amasis über dem Hauptbild aufweist, oben ein wechselständiges Palmettenlotosband oder einen hängenden Knospenfries. Bei den Halsamphoren steht ein solcher Fries öfters über den Fußstrahlen: sein typischer Platz im Attischen, während die Northamptongattung dort andere Ornamente zeigt. Darüber ist der Leib bis zur Mitte gefirnißt wie bei jener Abart der tyrrhenischen Amphoren, nur ausnahmsweise, bei schlankerer Form, breit gestreift. Um den Halsansatz (meist auch um die Henkel, wie bei den Caeretaner Hydrien) laufen Stäbe, zierlicher als sonst im Attischen, darunter ein hängender Knospenfries. An den Henkelstäben sitzt je eine kurze Spirale, darauf bisweilen ein Vogel wie ähnlich im Rhodisch-milesischen und gelegentlich im späteren Attischen (vgl. die Hasen im Northamptonornament). Daran setzen bisweilen, nicht sehr organisch, weit ausgreifende lose Spiralgebilde mit vielblättrigen Zwickelpalmetten an; sie wirken wie eine nicht besonders glückliche Anpassung freier Flächenmuster (Northamptongattung) an die tektonische Verwendung als Henkelspiralen (Fikellurastil, Amasis, Koine). Häufiger als dies Henkelornament und nie zugleich mit ihm findet sich die Verzierung des Halses durch ein wechsel- oder gegenständiges Palmettenlotosband mit dreispitzigem Lotos, letzteres das typische Ornament der entwickelten attischen Halsamphoren. Bei einer Amphora dieses Typus ist auch die Schulter gefirnißt, sonst ist sie der Hauptbildträger, meist in rundum laufender Zone mit kleinen Gestalten unter den Henkeln (wie einmal bei Amasis), gelegentlich mit einem ganz kleinen Bildfeld am Henkelansatz (wie bei Andokides rotfigurig). Wo der Maler nicht auskam, verschwinden die Gestalten teilweise unter den Henkeln, und zwar noch anorganischer, wenn auch in geringerem Maaß als bei Klitias. Oft genug ist auch der Hals bildlich verziert, und zwar noch häufiger als die Schulter mit zwei ganz oder fast ganz gleichen Bildern.

Abb. 225

Abb. 224

„Bilder“ ist freilich fast zuviel gesagt gegenüber diesen aus wenigen Typen bestehenden Zusammenstellungen von Gestalten, die oft ganz, oft halb sinnlos sind. Mythische Szenen sind selten und mehr oder minder verballhornt: Troilos von Achill verfolgt, Polyxena mit einer Oinochoe statt der Hydria; Herakles, der Deianeira statt Nessos zu schlagen scheint, oder als Hoplit gegen Nessos geht[1]) und mit dem Löwen ringt (auch im Chiton und mit Schwert); Theseus, der den Minotauros paratypisch mit der Lanze bekämpft; vielleicht auch Peleus mit Achill bei Chiron. Die Hauptszene aus dem Leben ist die einförmigste, die es gibt: eine Prozession wie im Kreise des Amasis. Sonst handeln bisweilen ein oder zwei Personen zwischen „Zuschauern“: ein Krieger zieht die Beinschiene an oder zwei kämpfen, ein Liebhaber nähert sich einem oft ausweichenden Jüngling. Im allgemeinen aber kann man nur von „Beisammensein“, „Gespräch“, „Disput“ reden; es gibt fast ebenso viel „Dispute“ wie Amphoren. Dies Wort deutet leidlich die Lebhaftigkeit der Gebärden an; oft sieht

Abb. 224

[1]) Hier scheinen Herakles- und Lapithentypik durcheinander zu gehen.

Abb. 223 es aus, als ob der eine redend davonliefe und der oder die anderen hinterher (so Liebespaare leidlich sinnvoll). Für den Maler sind diese Gestalten wenig mehr als Ornamente und dem entspricht der altmodische horror vacui: statt der fehlenden Tierfriese stehen alle möglichen kleinen Tiere und Fabelwesen ähnlich wie die kleinen Hirsche im klazomenischen Stil in den Bildern herum, Vögel, bisweilen mit Schlangen, fliegen, Eidechsen laufen und Hasen, Füchse, Hirsche hängen tot an der „Wand“: sie sind nicht anders zu bewerten als die Gegenstände, von den häufigen, bisweilen an Haken oder Ringen hängenden Binden und Tüchern, von Flötenhüllen und Aryballen bis zu Klappstühlen, Altären und großen Becken. Selbst kleine Spiralranken kommen vor. Hier haben wir wirklich sinnlosen horror vacui, während solche Füllsel im Korinthischen und im attischen rotfigurigen Stile sinnvoll angebracht sind. Die beliebte Eidechse und der neben Sirene, Sphinx und Flügelroß auftretende Greifenvogel sind wohl eher korinthisches Lehngut als jonisches Erbe (vgl. §§ 113, 211), wogegen die Pantherweibchen, die unter den Henkeln ein Reh packen, jonisch sind. Beispiellos ist ein senkrecht aufgebäumter Eber.

§ 267 Die wenigen Szenen sind mit wenigen bildlichen Typen hergestellt. Am häufigsten sind der
Abb. 223, 225 ganz oder fast ganz nackte stehende, gehende oder laufende Jüngling oder Mann und der langgewandete, meist stehende oder sitzende, selten gehende oder laufende, fast immer bärtige Mann. Beide Typen wenden oft, zumal im Laufen, den Kopf um. Die Geziertheit der Gebärden geht bis zum Anlegen des Zeigefingers an den Daumen bei steifem Ausstrecken der anderen Finger. Öfters wird ein Kranz, selten ein Diskos gehalten, von Liebhabern auch ein Hahn. Brust, Haar und Bart sind öfters rot, das mit Binden oder Perlkränzen geschmückte Haar ist bisweilen nicht zum Schopfe,
Abb. 223 sondern zu einer wunderlichen Schleife aufgebunden. Perlkränze dienen auch als περιάμματα um Hals, Brust oder Schulter, eine im Attischen sonst ganz vereinzelte Erscheinung. Der erste Typus trägt öfters ein Mäntelchen über dem Arm oder um die Schultern, seltener auch um die Hüften; beim zweiten läßt das Himation entgegen der Gewohnheit meist beide Hände frei, doch können auch beide verhüllt sein. Attribute in den Händen machen den zweiten Typus zum Gotte: Blitz von helladischer Form, Dreizack, Fisch, Kantharos, Rebe. Der Thron, der bei den Sitzenden häufiger ist als ein einfacher Stuhl, hat orientalisch-ostgriechische Form, meist mit einem Tier oder Fabelwesen auf dem Querriegel unter dem Sitz. Wie die Lehne in einen Schwanenkopf, so endet das Zepter öfters bildlich: Widderkopf wie bei Amasis, Greifenkopf, Pegasosprotome. Viele langgewandete Männer, selbst Sitzende, halten wenig passend Lanzen. — Seltener sind zwei andere, mehrfach abgewandelte
Abb. 225 Grundtypen: der kurz bekleidete Mann oder Jüngling und die Frau in Peplos und Mantel. Diese sitzt nur ausnahmsweise und hält selten ein Attribut, wie eine große Blüte oder einen Fisch, oft dagegen einen Kranz. Bei den Mänaden ist der Peplos kürzer, wie bei Amasis; sie sind stets von ithyphallischen Silenen mit aufgestülpten Nasen begleitet (so auch die Kentauren). Der Silenskopf erscheint auffällig oft in Vorderansicht. Der kurze Chiton der Männer läßt oft die Scham in wunderlicher Weise frei, etwas ganz Unjonisches, das sich ähnlich bei Exekias findet. Darüber wird von Hermes wie von Kriegern, sofern sie nicht mit dem helladischen Metallpanzer ausgerüstet sind, ein Fell getragen. An den Rändern der Schutzwaffen sind oft, wie an den Gewandsäumen, weiße Punkte (Nietenköpfe, vgl. besonders die „tyrrhenischen“ Amphoren, §§ 248 ff.). Der Schild ist oft böotisch, von Schildzeichen sind die plastische Silensmaske und die in Seitenansicht wie lebendig geringelte Schlange hervorzuheben; letztere und die nicht plastischen Zeichen sind wie im „Tyrrhenischen“ bei Seitenansicht an den Rand gerückt. Endlich kommt der kurz bekleidete Mann auch als Reiter und mit vier Flügeln vor, deren zwei die natürliche, zwei die ornamentale Sichelform haben wie im Kreise des Amasis: ein ostgriechischer Typus. Verschiedene von diesen Typen sind je nach dem verfügbaren Raum auch verkleinert, nicht nur unter den Henkeln wie bei Amasis; oft sind es bärtige Männer; besonders als Knaben gekennzeichnet sind auch die bartlosen nicht. Bei Hermes und anderen Göttern, wie Dionysos, bisweilen selbst bei Kriegern, sind Schuhe mit Sichelflügeln nach hinten und vorn beliebt. Die Beipferde werfen den Kopf herunter, wie in Gespannen schon im delisch-melischen Stil, im Jonischen und bei Exekias.

Zur Zeichnung ist im einzelnen noch folgendes zu bemerken. Die Proportionen zeigen eine
Abb. 223 wunderliche Mischung von Schlankheit und Plumpheit. Die Köpfe sind meist klein und schwinden oft noch durch Fliehen der Stirn und Kleinheit des Schädels. Arme und Unterschenkel sind oft ziemlich dürr und unter langen, stets reichlich fußfreien Gewändern kommen die Beine wie die Stöcke heraus. In steigerndem Gegensatze dazu stehen die altertümlich breiten Oberschenkel und der meist plumpe Rumpf, dessen Rückenlinie auf Kosten des rund ausspringenden Gesäßes übertrieben lang ist. Seitenansicht des Rumpfes ergibt eine bucklige Brust. Das langnasige Profil ist ebenso leblos wie der Rumpf, die Züge sind kleinlich und vielfach kritzelig wie die Gelenke. Das männliche Auge zeigt meist den Doppelkreis, das weibliche ist bald geritzt, bald rot gezeichnet wie im Kreise des Amasis. Das anatomische Verständnis ist sehr gering; die Brustmuskeln pflegen als ein einziger Bogen, Innen- und Außenseite der Beine gleich gezeichnet zu sein; ersteres kommt auch im frühen rotfigurigen Stile bisweilen vor. Von den Bewegungen fällt außer den eckigen und gezierten Gebärden das knickebeinige, oft niederbeinig wirkende Laufen auf. — Lange Gewänder hängen meist wie die Säcke und schmiegen sich nur selten und wenig dem Körper an. Dafür ist aber oft in wunderlicher Unlogik der hintere Körperumriß mit einer kräftigen Ritzlinie mitten in die gemusterte Fläche des doppelten und selbst dreifachen Gewandes eingezeichnet — ein Radikalismus, der über das im rotfigurigen Stil und in der Plastik (Ludovisischer „Thron“) Übliche hinausgeht: eine gewaltsame Verbindung jonischer und helladischer Art, die wir im Chalkidischen gleichberechtigt nebeneinander sahen. Die Faltenzeichnung ist beschränkt, ungleichmäßig und unsicher; nur die Schichtung der Flächen zeigt der Maler gern, ohne doch zu richtigen Zickzacksäumen zu kommen; die Flächen-

falten umfassen die ganze Spannweite der „zweiten Stufe“, von scheinbaren Stoffbahnen bis zu konvergierenden Bogenzügen. Quasten und Zipfel sind beliebt, Fransen fehlen. Die Gewänder sind die Hauptträger der Buntheit. Die großen Flächen sind, wie überhaupt (so auch an den Waffen), dem Rot vorbehalten, Weiß ist abgesehen vom weiblichen Fleisch und von Schildzeichen vorwiegend in Punkten verwendet, sonst nur in kleinen Mengen, z. B. an Schwertgriffen. Dennoch beeinflußt das Weiß durch die dichten Punktrosetten der Gewandmuster stark den Eindruck, viel mehr als die im Abb. 225
Korinthischen so beliebten roten Tupfen, die allein wie mit den weißen Punktrosetten zusammen vorkommen — beides häufiger als bei Amasis, letztere oft auch viel dichter gedrängt. Gerade die einförmige Blümung der Fläche wirkt. An dem Pinax des Euphiletos kommt auch eine Art Netzmuster vor. — Perspektivische Versuche, die diesen Namen verdienen, sind an den veröffentlichten Bildern vereinzelt; so der leichte Einblick in einen im wesentlichen von der Seite gesehenen Schild (etwas anders als bei Exekias, Kolchos und sonst, vgl. § 325). — Die Komposition ist vorwiegend parataktisch, meidet Überschneidungen meist ganz und handhabt auch die Symmetrie weder streng noch kunstvoll; kaum daß man von einer zweigestaltigen Mittelgruppe sprechen kann (am ehesten bei Kämpfern); etwas stärker wird die Mitte durch einen Sitzenden oder einen Reiter mit Beipferd betont. Der Maler komponierte noch weniger als Amasis und sein Kreis: er füllte die Fläche gleichmäßiger als rhythmisch.

Inschriften finden sich nur an sehr wenigen Amphoren. Sie sind sinnlos bis auf den Spruch χαῖρε καὶ πίει, der gedankenlos von den Schalen auf die Amphora übertragen ist.

Literatur. Allgemeines. Abbildungen. Mangels Abb. kann die Gattung zwar noch § 268
nicht erschöpfend behandelt, aber doch schon richtig beurteilt werden. Das Wesentliche sah schon *Jahn* Vasensammlung zu München CLXXI, der die Grenzen freilich noch nicht scharf zog. Dies tat zuerst *Gsell* Fouilles de Vulci 502 ff. mit der einzigen guten Abb., Tf. 7 f. (Abb. 223; attisch, so auch Abb. 223
Furtwängler Führer 25 f. [*Jahn* Nr. 74, 77: Abb. 224 f.]; zweite Hälfte 6. Jahrh.). Grundlegend *Karo* Abb. 224 f.
Journ. hell. stud. XIX 1899, 147 ff. (157 Abb.), nach Augenschein und Notizen, doch bei der Arbeit auch durch den Mangel an Bildern beeinträchtigt. Er betont den Jonismus an sich mit Recht, unterschätzt jedoch die Verknüpfung mit dem Attischen, darunter auch die mit dem Pinax des Euphiletos, auf Grund einer unzutreffenden Einzelbeobachtung (Feststellungen dieser Art auch sonst zu apodiktisch); die Ähnlichkeit geht weit ins einzelne und wird durch einen Hinweis auf erheblich ferner Stehendes nicht entwertet. Das wichtige Zeugnis der Handelsmarken war *Karo* noch unbekannt (*Hackl* Münchn. arch. Stud. 87). Seitdem neu: *Pellegrini* Vasi di Bologna 22 (Fingerhaltung!); *Milani* Studi e mat. I 310 f.; *Pottier* Vases du Louvre II Tf. 64 F 19 (vgl. *Morin-Jean* Dessin des animaux 190 Abb. 221, bäumender Eber), Tf. 65 F 20, 24; Cat. III 720 ff., im ganzen nicht sehr glücklich (Vermengung mit dem Kreise des Amasis, bedenkliche Entwicklungsreihe, vgl. § 264). *Percy Gardner* Journ. hell. stud. XXIV 1904, 298 (schlechte Photographie); Burlington Exhib. Catal. 1904 Tf. 92, 18; *Walters* I Tf. 29, 2; *Morey* Amer. Journ. Arch. XI 1907, 146 ff. Tf. 10 f. (sehr schlechte Abb., wertloser Text); Scherbe mit kleinem Bildfries: *Edgar* Cat. gén. du Caire, Greek Vases Tf. 7, 26175. Ältere Abb.: *Gerhard* AV Tf. 117 f. 3; *Savignoni* Mon. d. Lincei VII 334, 342 (Henkelornament); *Urlichs* Beitr. z. Kunstgesch. Tf. 1—6 (schlecht, im Text überdeutet); *Schöne* Museo Bocchi di Adria 26 Tf. 15, 1 f.; Museo Gregoriano II Tf. 30; 31, 2 (gestreift, schlank; vgl. *Helbig* Führer^3 I 293, 450; die Deutung auf Phineus ist mindestens unbeweisbar, Mythol. Lexikon III 2, 2364 f. Abb. 2); *Micali* Storia Tf. 75, 76 B, 77 f.; Mon. ined. Tf. 44, 1 f. (47); Not. d. scavi 1879 Tf. 3 A 47 (Scherben; Fingerhaltung!). Eine Halsamphora auch in Genf. Pinax des Euphiletos: Philios Ἐφ. 1888, 196 ff. Tf. 12, 2 (die Tonfarbe verbrannt). Mancherlei Beziehungen, die eine Brücke von unserer Gattung zu gewöhnlicher attischer Ware wie z. B. *Gerhard* Etrusk. u. kamp. Vasenbilder Tf. 2 f. schlagen, zeigt eine Amphora in Philadelphia, *Hall* Mus. Journ. III 1912, 68 ff. (vgl. 72 ff.; *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905, 257, 16 f.). — Einzelheiten. Technik. Das Lob von *Karo* 149 wird eingeschränkt durch *Furtwängler* Berlin Nr. 1715. — Ornamentik: Der hängende Knospenfries auch *Graef* Vasen v. d. Akropolis 69 Tf. 30, bei Theozotos, Exekias und so oft im gewöhnlichen Attischen, daß man darin nicht mit *Karo* einen Jonismus sehen darf. — Bilder. Nach *Pottier* Cat. III 722 fragt es sich, wieviel von dem sogenannten Peleus-Chironbild F 21 alt ist; der Baum ist daher oben nicht aufgeführt. F 20 zeigt nach *Pottier* keine Säule, sondern ein hohes Hypokreteridion. Scham: *Walter Müller* Nacktheit u. Entblößung in d. oriental. u. ält. griech. Kunst 106 f., 135 (vgl. *Studniczka* Jahrb. XVIII 1903, 14, 68). Diskos: *Karo* Nr. 20, Louvre Tf. 64 F 19. περιάμματα auf einem anderen attischen Gefäß: Museo Gregoriano II Tf. 44, 1. — Perspektive. Ein Versuch zu wirklicher Linearperspektive bei dem „verbogenen“ Schilde, *Gerhard* AV Tf. 118. Die Vorderansichten der Silensköpfe (*Karo* 154) sind an sich noch nicht perspektivisch, falls nicht die Nase schräg erscheint wie bei Amasis. Vollends darf man nicht von Perspektive sprechen, wenn ein Altar raumfüllend zwischen den Beinen eines Gottes steht (*Karo* 156). Pseudoperspektivisch ist dagegen die Verschiebung von Schildzeichen an den Rand wie im „Tyrrhenischen“ (*Karo* 157, 3). — Inschriften: *Karo* 156 f.; Amer. Journ. Arch. XI 1907 Tf. 10 f. Der unpassende Trinkspruch ausnahmsweise auch an einer gewöhnlichen attischen Amphora, *Pottier* bei *de Lasteyrie* Album des musées de provence 75 zu Tf. 14; sinnvoller an der Oinochoe des Taleides, § 277.

Exekias

Neben der rein dekorativen Eleganz der meisten Bilder des Amasis, der formalen Leere § 269
seines weiteren Kreises und der öden Geziertheit der affektierten Amphoren stehen als eine wahre Erfrischung die Werke des Exekias. Die reifsten von ihnen, die den Lieblingsnamen Abb. 226 ff.

Gr. Vm. I 227, III 65, 71 f. Tf. 42, 131 f.

Onetorides tragen, sind in den Grenzen ihrer Richtung Höchstleistungen nicht nur des schwarzfigurigen Stiles, sondern der ganzen Kunst dieser Zeit, d. h. etwa des dritten Viertels des 6. Jahrh. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Werke der großen Malerei damals in künstlerisch wesentlichen Zügen höher standen. So fest die archaische Kunst in dem Boden eines wunderbar guten Handwerks wurzelt — ein allgemeines Kennzeichen schöpferischer Frühzeiten —, so falsch wäre es doch, auf jede Scheidung zwischen „Handwerk" und „Kunst" zu verzichten. Gewiß verschwimmen die Grenzen, und doch wird es kein Empfindender mißverstehen, wenn wir sagen: der Meister der affektierten Amphoren war ein gedankenloser Banause, Amasis ein ausgezeichneter Handwerker, Exekias war ursprünglich auch nichts anderes, aber er wuchs zu einem noch besseren, unübertrefflichen Handwerker und zugleich zum echten Künstler empor. Freilich zum streng archaischen Künstler, den man nicht mit dem modernen Maaßstabe der „Originalität", sondern mit dem zeitgemäßen der Stärke des Empfindens und der Ausdrucksfähigkeit, im formalen sowohl wie im funktionellen Sinne, messen muß.

Exekias ist durch und durch Attiker. Nur die äußerlichste Betrachtungsweise kann ihm Jonismen vorrechnen und im Entlehnten seine Stärke finden. Er steht ebenbürtig neben den Bildhauern der vorpersischen Zeit, die durch die Berührung mit dem Fremden nur ihre Eigenart steigerten und verfeinerten; und dabei brauchte er nicht einmal wie diese eine überlegene fremde Technik zu erlernen: schon in der vorigen Generation hatte die attische Keramik den ersten Platz erobert. Gewiß „leiden" seine Werke an dem manieristischen Konflikte, so daß ihnen volle Gleichmäßigkeit versagt blieb; attische Stilstrenge und attische Charis sind noch keine ganz organische Verbindung eingegangen, sondern bilden stellenweise noch ein Gemenge. Und doch ist die Synthese schon so reich und so fortgeschritten, daß kein jonisches Gefäß sich an künstlerischer Reife damit messen kann. Nicht nur im Dekorativen bleiben die Caeretaner Hydrien hinter Exekias zurück: ihr Überquellen in Form und Ausdruck, ihre Buntheit hat neben seinen besten Werken etwas fühlbar Asiatisches, wie ein altjonisches Kymation neben einem attischen. Und wie andererseits der Manierismus in jonischen Händen zur Erstarrung führte, zeigt die Keramik so gut wie die Plastik: an den affektierten Amphoren ist die Form tot und leer, bei Exekias ist sie voll von knospendem Leben.

§ 270 Zehn signierte Gefäße sind nachgewiesen. Bei den meisten lautet die Formel nur (μ') ἐποίησε(ν), bei zweien jedoch metrisch Ἐξηκίας ἔγραψε κἀποίησέ με (auf dem Mündungsrand); eines von diesen trägt noch eine zweite Signatur in einem Bildfelde: Ἐξηκίας ἐποίησεν, was also hier und nach Ausweis des Stiles überall die Malerei einschließt. Wieviel Wert Exekias jedoch auch auf die Formung der Gefäße legte, zeigt der Zusatz εὖ bei einer ganz einfachen „Kleinmeisterschale", deren wir von ihm drei verschiedene besitzen, eine mit absetzendem und zwei mit verstreichendem Rande, mit hohem wie mit niedrigem Fuße. Besser als hier verstehen wir die Leistung bei seinem Prachtstück, der

Abb. 229 vatikanischen Bauchamphora, deren wundervoll ausgeglichene Verhältnisse und Umrisse jahrzehntelang typisch blieben[1]). Es ist gut möglich, daß er der „Finder" dieser Vervollkommnung war.

Abb. 226 Seine zweite Bauchamphora, die offenbar älter ist, zeigt noch nicht die gleiche straff aufstrebende Kraft. Sie allein nennt den Liebling Stesias, der auch auf einer anderen altertümlichen Amphora von verwandtem, doch nicht gleichem Stile vorkommt. Die anderen Amphoren preisen den Onetorides.

Abb. 227 f. Unter ihnen sind zwei Halsamphoren des chalkidisierenden Typus, deren Eigenart in wuchtiger und doch straff umrissener Bauchung liegt. Das gleiche monumentale Formgefühl verrät seine Augen-

Gr. Vm. I 227 schale, die von den leichten jonischen Vorbildern nicht aus Ungeschick abweicht. Von einem Dinos sind nur Scherben der Mündung erhalten, von einer weiteren Amphora gar nur ein Brocken des Randes mit einem Teil der Signatur.

Die Stesiasamphora ist ein gutes Manieristenwerk, bedeutend wäre sie jedoch nur dann zu

Abb. 226 nennen, wenn sich nachweisen ließe, daß die ausgezeichnete Komposition des Geryonesbildes von Exekias nicht entlehnt, sondern erfunden sei. Dies ist jedoch an sich wie auch deshalb wenig wahrscheinlich, weil sich unter ihren Abwandlungen eine sehr ähnliche, aber im einzelnen noch bereicherte an der Amphora eines weniger guten Zeichners findet (dieser verwendet im Gegensatze zu Exekias ungewöhnlich viel Weiß, sogar an Helmen). Von dem nach attischer Art aus drei Hopliten bestehenden Geryones sind die beiden äußeren von Pfeilen getroffen, der vordere wendet sich wie taumelnd zurück, was nicht schlecht herauskommt (jener andere Maler hat dies mißverstanden und den ersten und zweiten vermengt), der hintere (rechte) senkt den Kopf. Herakles erscheint im Nahkampf mit dem Schwerte, nicht wie im Chalkidischen naiv aus nächster Nähe mit dem Bogen schießend. Der Hirt Eurytion liegt mit einem Kopfschuß zusammensinkend schön in der Fläche ausgebreitet auf der Kante; bei dem anderen Maler zeigt er den Kopf von vorn: zwischen beidem liegt die Lösung, die wir bei dem „Laomedon" im Ostgiebel des Tempels von Ägina sehen. Vielleicht gehen die Bilder auf ein Hochrelief zurück. Das Viergespann der Rückseite zeigt den Pferdetypus des Exekias mit kräftigem

[1]) Selbstverständlich nur als Grundform, nicht in allen Einzelheiten.

Rumpfe, runder Hinterhand und überzierlichen Beinen äußerlich fertig, jedoch noch ohne die feine Belebung seiner Reifezeit. Eine raumfüllende, vielleicht auch vorbedeutungsvolle Sirene erinnert an den Tierfriesstil, der sich auf den Deckel zurückgezogen hat: Sirenen und Hirsche, die dem Reh einer Schale entsprechen, mit ein paar sinnlosen Inschriften. Rückseite und Deckel sind die wenigst sorgfältigen Leistungen des Exekias, was besonders in der Ritzung auffällt (Flügel, Haarenden, Mähnen). Nur an diesem Gefäße kommt noch ein orthographischer Archaismus vor (ϙ).

Kennen die Bauchamphoren außer ein paar roten Linien um Hals, Bauch und Fuß nur Strahlen und das gegenständige Palmettenlotosband über den Bildfeldern (die vatikanische Amphora hat dazu noch gegenständigen Efeu an den kantigen Henkeln und eine Palmette darunter), so sind die Halsamphoren Hauptträger der Ornamentik des Exekias; an den „Kleinmeisterschalen" kommen nur noch die typischen stehenden Henkelpalmetten an kurzen Ranken hinzu. Am reichsten ist die Berliner Amphora mit dem Löwenkampfe. Sie zeigt nicht nur besonders schöne Henkelspiralen und -palmetten, Abb. 227
sondern außer den auch an der Londoner Amphora erscheinenden typischen Ornamenten dieser Gefäßform noch je einen streng stilisierten hängenden Blüten- bezw. Knospenfries über und unter den Bildern. Auf den gedrängten Verbindungsbögen des unteren Frieses schreiten die Gestalten, was sonst nicht griechische Art ist[1]). Die typischen Ornamente sind ein stehender Knospenfries und ein schmales Netzmuster bezw. Mäander über den Strahlen sowie das gegenständige Palmettenlotosband am Hals und Stäbe um den Halsansatz. An den Henkeln hat die Londoner Amphora nur große Spiralen. Der Lotos ist im Gegensatze zu Amasis stets zweispitzig.

An der Berliner Amphora ist der Manierismus des Exekias besonders auffällig. Die Rück- § 271
seite, wie wir zweifellos sagen müssen, zeigt ihn als Meister der Pferdedarstellung: zwei Krieger Abb. 227 f.
neben ihren Rossen, bezeichnenderweise hinter ihnen, um den Linienfluß der edlen Tiere nicht zu überschneiden, ganz wie auf der vatikanischen Amphora. Dafür hat der patriotische Maler die Namen der Theseussöhne beigeschrieben. Die Zeichnung ist von höchstem Wohllaute der Linie und doch frei von jeder leeren Kalligraphie: Form und Bewegung sind in der zurückhaltenden Weise des gereiften Archaismus wunderbar erfaßt, das hintere Roß erinnert stark an das schönste der vorpersischen Marmorpferde, das zwischen Exekias und dem Parthenonfriese steht; die „unfertige", für das bewegliche Tier so bezeichnende Bewegung des einen Vorderbeines ist ganz gleich, die Kopfhaltung ähnlich[2]). Die Bewegung des anderen Rosses ist ebenso fein gefühlt und doch gehen beide auf alte, in der korinthischen Keramik besonders beliebte Typen zurück: wir haben ein Musterbeispiel schrittweiser Vervollkommnung ererbter Formen vor uns. Noch freier und in den Einzelheiten der Zeichnung weniger ornamental ist dann das Dioskurenroß der vatikanischen Amphora. Selbst das Abb. 230
schematische Auge stört kaum den Eindruck unmittelbaren Lebens bei diesem köstlichen Rassetier; wie sprechend ist die Haltung und das leichte Zurücklegen des Ohres! Bei dem Akamas der Berliner Amphora ist auch der Gewandsaum schon in ziemlich freie Falten gelegt. Desto mehr erstaunt das Hauptbild: Herakles mit dem Löwen zwischen Athena und Iolaos. Athena im steifen karrierten Peplos, der Oberkörper in einer unmöglichen Kreuzung von Seiten- und Rückenansicht, der Schild ohne Arm schräg darangeklebt; Herakles und Iolaos mit Wespentaillen, die Brust in Vorderansicht, die Arme maaßlos eckig — und doch konnte der Meister Seitenansichten und flüssige Bewegungen schon sehr wohl zeichnen. Hier liegt bewußter Archaismus vor. Der Kampf geht im älterarchaischen „Stehschema" vor sich; Herakles würgt den Löwen und packt seine Pranke. Der Löwe ist natürlich nicht mit ähnlicher Naturkenntnis wie die Pferde gezeichnet, aber seine wundervolle Linienführung zeigt doch viel organisches Gefühl. Die kurzzackige Flockenmähne erinnert nicht mehr an die alten hettitisch-syrischen Zacken, sondern auch in ihrer Zweifarbigkeit an einen Kalksteinlöwen von der Akropolis. Der eine Pferdeschwanz und die Bärte sind rot, das Haar schwarz, nicht, wie sonst meist, geritzt.

Freier zeigt sich die Menschenzeichnung an der Londoner Amphora. Dionysos mit orna- Abb. 232
mentalen Efeuranken und der Schenkknabe Oinopion: ein prächtiger Akt in fast gelungener, eine großzügige Gewandgestalt in völlig überzeugender Seitenansicht, wie Polydeukes und Tyndareos Abb. 229
auf der vatikanischen Amphora. Die Gestalten wirken hochgewachsen; sie haben im Durchschnitt gut sieben Kopflängen, folgen also dem damals auch in der Plastik üblichen Kanon. Die Körperzeichnung braucht nicht eingehend beschrieben zu werden; die Grundzüge ihrer meisterhaft sicheren Linienführung prägen sich leicht ein. Im einzelnen klebt Exekias nicht am Schema; für das Knie hat er z. B. im Dioskurenbilde drei verschieden ausführliche Formeln; bei den Andeutungen der Bauchmuskulatur beruht die Verschiedenheit freilich auf Unsicherheit. Fein belebt und ein großer Fortschritt gegenüber der Stesiasamphora sind die Profile. Die Stirn flieht nicht mehr, die Nase ist kürzer geworden, die Linie sehr gefühlt; auch das knochige Kinn und der weiche Kehlwulst kommen heraus. Ganz leicht gebogene und schwach eingesattelte Nasen von verschiedener Länge sind geschieden. Der Mundwinkel ist durch eine Senkung der Linie angedeutet. Das Ohr ist einfach und natürlich und das schematische Auge stört auch hier kaum. An der Haartracht fällt besonders der hochgebundene Schopf auf. Die Füße sind stets, die Hände meist vortrefflich gelungen — am wenigsten die ausgestreckten Finger. — Das Gewand zeigt an den Mänteln des Dionysos wie des Tyndareos und Kastor einen ganz freien Wurf mit vielen Faltenzügen und teilweise schon ziemlich rundlichen Saumfalten; die Zipfel beim Dionysos sind gar nicht mehr manieristisch streng, sondern ähnlich leichthin wie sonst bei späten schwarzfigurigen Vasen gezeichnet. Das teilweise Anliegen am Körper ist sachlich begründet; sehr gefühlt sind die leichten Stauungen über dem Fußgelenk und der Kniekehle des Dionysos. Viel künstlicher wirkt dagegen wieder der Chiton des Achill und

[1]) Vgl. die phönikischen Metallschalen, *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 14.
[2]) *Winter* Kunstgesch. in Bildern[2] VII 219, 2. Auf der Entwicklungsstufe des Exekias ist das Grabmal von Lamptrai zu vergleichen, *Conze* Att. Grabreliefs Tf. 11; *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 82 (zum entwickelten Jünglingstypus 81).

der gemusterte Chiton der Penthesilea unter dem Pantherfell, wo die Falten ebenso fehlen wie bei der Athena und der Leda auf den anderen Amphoren; bei Leda ist jedoch der Ärmelausschnitt natürlich bewegt. Bei Achill und Penthesilea zeigt der Schild den gleichen perspektivischen Einblick wie bisweilen auf affektierten Amphoren und bei Kolchos; das feine Köpfchen der Amazone gewinnt durch Haltung und leichte Öffnung des Mundes bereits etwas Ausdruck (zur Greifenprotome am Helm vgl. die Amasis nahestehenden panathenäischen Scherben von der Akropolis).

§ 272 Von dem Tyndaridenbilde der vatikanischen Amphora ist vieles Einzelne schon herangezogen.
Abb. 229 f. Es ist ein köstliches aristokratisches Familienidyll; das Verhältnis von Menschen und Rassetieren
Gr. Vm. 65, 71 f., erinnert an arabische Art; die „naive Anmut" des Ganzen ist freilich echt altattisch. Die Kompo-
Tf. 131 f. sition ist möglichst symmetrisch und ganz im Gleichgewicht, hervorragend dekorativ auch in der Klärung der Gefäßform. Mit dem Herzen war Exekias offenbar mehr bei diesem Bilde, und doch war das andere, auch etwas reicher ornamentierte mit der Signatur für ihn wie für den Käufer das Hauptbild: Achill und Aias beim Fünfstrichspiel; denn hier leistet seine unerhörte handwerkliche Meisterschaft das Äußerste, und zwar nicht nur in den reich gemusterten Mänteln. Bei den Manieristen wirkt solche Vollendung der Einzelform nicht kleinlich, sondern stilgemäß; deshalb empfindet *Hauser* die Leistung mit Recht als sittlich stärkend. Die durch zahllose Ritzlinien aufgehellten Flächen stehen nicht hart neben schwarzen, sondern weiße jonische Lederharnische, die zugleich formklärend wirken, und rote Chitone sind eingeschoben; beherrscht wird die Wirkung jedoch durchaus von Firnis und Grabstichel; das Weiß tritt nicht mehr hervor als an dem Chiton des Londoner Dionysos. Technisch neu sind die plastisch aufgesetzten Locken und Flechten von Aias und Leda. Die einfache Komposition ist Gemeingut der Zeit, auch im rotfigurigen Stil, und trotz ihrer Symmetrie weniger dekorativ als die des anderen Bildes: die manieristisch gradlinigen Inschriften füllen den Raum unvollkommen; der Krümmung des Gefäßes passen sich nur die Schilde gut an. Als Bild wirkt sie freilich desto klarer und aus der großen Malerei wird sie ja wohl auch stammen. Die Schildzeichen sind in der Seitenansicht halbiert, nicht unnatürlich verschoben wie z. B. an „tyrrhenischen" und „affektierten" Amphoren.

Abb. 231 Wieder von einer neuen Seite zeigt sich Exekias an der Augenschale. Er hat die jonische
Gr. Vm. I 227 Form und Verzierungsweise übernommen, ohne ihren Feinheiten nachahmend zu folgen. Statt dessen
Tf. 42 hat er mit kühnem Griff die ganze Innenfläche der sehr großen Schale durch ein ungewöhnliches Bild gefüllt und überdies eine neue Farbwirkung erreicht: der Grund ist mit jenem orangeroten Firnis gedeckt. Prächtig hebt sich davon das schlanke Schiff des Dionysos mit seinem weißen, perspektivisch gezeichneten Segel ab, überschattet von der mächtigen Wunderrebe, umspielt von Delphinen. Das Bild ist mehr dekorativ als landschaftlich empfunden, die Rebe zwar im ganzen ziemlich frei, aber die Weinbeeren doch durch ornamentale Schuppen, die auch als Gewandmuster dienen, wiedergegeben. Da der Schiffswagen des Dionysos mit der Reblaube zum attischen Karneval gehört und auch auf schwarzfigurigen Vasen öfters dargestellt worden ist, braucht man kein Vorbild in der jonischen Malerei zu suchen. Um die Henkel ist dekorativ geschickt ein Kampf von je drei Hopliten um einen Gefallenen herumgemalt. Die absichtliche Strenge der Komposition, die sich vortrefflich zwischen Augen und Henkel einfügt, ist durch Einzelzüge gemildert; der eine Tote liegt recht frei und flüssig auf dem Rücken, sehr im Gegensatze zu dem vornüber Gestürzten, dessen Beine sich der gekrümmten Grundlinie nicht anpassen ließen. Die Zeichnung ist nicht so sorgfältig wie an den reifen Amphoren, dagegen sind die Schiffstaue und die Fußstrahlen äußerst sauber mit Relieflinien gezeichnet. Technische Neuerungen und dekorative Wirkung waren dem Meister an dieser Schale wohl die Hauptsache. — Von den anderen Schalen sind zwei nur durch Inschriften verziert, die dritte mit je einem Reh am Rand und einer Flügelgestalt im „Knielauf", die das von Stäben
Abb. 233 umrahmte Rund gut füllt. — Die Scherben von der Mündung des Dinos endlich zeigen innen auf der gleichmäßig gewellten Meeresfläche fünf Fünfzigruderer, die mit feinem Gefühl für die schlanke Eleganz des antiken Kriegsschiffes gezeichnet sind. Sie scheinen hier wie bei anderen Mischgefäßen und Schalen auf dem Inhalte des Gefäßes zu schwimmen, vielleicht nicht ohne Beziehung zu einer besonderen Form des Kottabosspiels. Es ist möglich, daß der hübsche Gedanke von Exekias stammt. Auf der verlorenen Oberfläche der Mündung sind nach den Analogien kleingestaltige Szenen anzunehmen (§ 312).

§ 273 Von den Zuweisungen unsignierter Gefäße ist keine einzige ganz zwingend. Das wichtigste Stück ist eine leider schlecht erhaltene Amphora in Philadelphia mit der Bergung der Leiche des Achill (dessen Kopf ausdrucksvoll zurückfällt) im Hauptbilde, der vatikanischen Amphora des Exekias nahe verwandt. Sie scheint von der gleichen Hand zu sein wie eine Londoner Amphora, auf welcher neben Übereinstimmungen in Einzelzügen ganz gleichartige Neger erscheinen, hier wie da mit der Namensbeischrift Amasis bezw. Amas(i)os, in welcher man früher irrig eine Signatur des Amasis fand. Beide Amphoren stehen Exekias in jeder Hinsicht, von Form und Ornamentik angefangen, näher als Amasis, brauchen jedoch nicht von ihm zu sein. In den feineren Einzelheiten finden sich keine schlagenden Übereinstimmungen, sondern vielmehr genug Eigenheiten, z. B. stark aufgerollte Lockenenden, um sie einem dritten Meister zuzuweisen. Die Linienführung ist weniger kraftvoll und sicher als bei gleich sorgfältigen Bildern des Exekias, die ethnologische Charakteristik der Negerköpfe dagegen bemerkenswert; auch die dünnen Waden sind angedeutet. Der Wolf als Helmbuschträger ist das Prachtstück seiner (jonisierenden) Art. Falls der Maler nicht in der Werkstatt des Exekias saß, sollten vielleicht mit dem Namen Amasis die etruskischen Käufer ebenso angeführt werden wie die modernen Archäologen. — Sehr nahe steht Exekias eine allzu kleine Scherbe eines großen Kraters mit Stangenhenkeln von der Akropolis, die Gewandmuster sind jedoch nicht ganz so fein und reich wie an der vatikanischen Amphora. Ähnliche Scherben aus Italien besaß *Hauser*, dazu eine größere, etwas weniger feine, die an Exekias wie an Amasis anklingt, aber wohl von keinem von beiden stammt. Eine unveröffentlichte Petersburger Hydria von

feinster Zeichnung trägt den Lieblingsnamen Onetorides, was freilich so wenig beweist wie der Name Stesias auf einer Berliner Amphora, die sicher nicht von seiner Hand ist. Viel näher steht ihm eine Bauchamphora in Boulogne, wo Aias bei der Vorbereitung zum Selbstmord in räumlich sehr freier Weise neben einer wenig stilisierten Palme dargestellt ist (vgl. die Würfler und den Dionysos im Schiff). Die Zeichnung, zumal die Ritzung ist jedoch hier und vollends auf der Rückseite (Wagenszene) weniger sicher als bei dieser Stilstufe und dieser Sorgfalt für Exekias vorauszusetzen ist. Wenn wir wüßten, daß er nicht der einzige Maler in seiner Werkstatt war, könnte man das Gefäß einem Gesellen zuweisen. — Außer einer schlecht erhaltenen Münchener Amphora kommt kein weiteres Gefäß ernstlich für die Zuweisung in Betracht. In seinen weiteren Kreis gehört noch eine zweite Amphora in Philadelphia. Abb. 234

Literatur. Allgemeines. *Klein* Meistersignaturen 38 ff. Nr. 1—10. *Robert* RE VI 1585 wird mit wenigen Worten der künstlerischen Art des Exekias besser gerecht als *Sauer* Künstlerlexikon XI 120, *Furtwängler, v. Rohden* u. a. Feine Bemerkungen bei *Pottier* Cat. III 734 ff. Absoluter und relativer Zeitansatz: *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfig. Vasenmalerei 12 ff.; *Frickenhaus* Jahrb. XXVII 1912, 76, 1. Daß die Augenschale jünger als die reifsten Amphoren sei, läßt sich nicht erweisen. — Abbildungen. Vollendet nur Gr. Vm. I Tf. 42, III Tf. 131 f. (Abb. 229—231; man beachte das Reh am Mantel des Achill. *Hausers* Text enthält wertvolle antiquarische und typologische, besonders die Beziehungen zur Plastik betreffende Beobachtungen). W.V. 1888 Tf. 5—7 (Abb. 226—228, 232 f.; wichtigste Ergänzungen: Außenseite des Dinos, rechter Arm des Jolaos, Berlin Nr. 1720); weniges wiederholt bei *Perrot* X 193 ff. 222 ff. Tf. 3, ergänzt durch *Buschor*[2] 131, 136, 139. Die älteren Abbildungen sind schlechter. Vgl. *Morin-Jean* Dessin d. animaux 205. — Einzelheiten. Technik. Firnisauftrag mit breitem Umrißband, innere Nachdeckung nach dem Ritzen: *Reichhold* I 229, *Hauser* III 71 f. *Pottier* 739 nimmt irrig an, daß die Relieflinien bei Exekias zuerst auftreten, vgl. § 243; er teilt sie mit Amasis ebenso wie den roten Augenstern der Frauen. Die Doppellinie der Braue bei Tyndareos stellt wohl eine Verbesserung dar, trotz der Analogie zweier Schildzeichen. Zum roten Firnis vgl. § 245, gegen *Heinemann* Landschaftl. Elem. 62, die auch darin ohne Beweis einen Jonismus sieht. Jonismen hervorzuheben hat in dieser Zeit nur dann Wert, wenn sie sicher und nicht allgemein sind. Zum attischen Schiffskarren vgl. *Frickenhaus* Jahrb. XXVII 1912, 76 f. Die reich gemusterten Mäntel können milesisch sein, ihre Darstellung durch Exekias ist deshalb jedoch noch kein künstlerischer Jonismus; sonst müßte man an rotfigurigen Vasen oder gar am Parthenonfriese „Thrakismen" und „Persismen" feststellen oder auch wieder (vermittelnde) Jonismen; man trug eben Kleidungsstücke fremden Ursprungs. Die Beziehung zum Kottabosspiel ist ja auch kein „Dorismus" (*Heinemann* 79, 4). Auch der Löwentypus war, wenn er ursprünglich jonisch ist, in Hellas bereits heimisch (*Watzinger* bei *Wiegand* Porosarchitektur 226), desgleichen das gefleckte Pantherfell und der hängende Knospenfries in Attika, vgl. §§ 268, 307. Greifbarer ist die Form der Augenschale, die gelegentlichen Lederharnische, das Gorgoneion mit Schlangen und allenfalls auch die Haltung der Pferdeköpfe am Viergespann (delisch-melischer Stil, jonisches Schwarzfiguriges, „affektierte" Amphoren). — Formen, Ornamentik: vgl. die Amphora Vases du Louvre II Tf. 79, 199 (verdruckt statt 217), des Schulterfrieses wegen schon bei Amasis verglichen (§ 264). — Zuweisungen. Mohrenamphoren: W. V. 1889 Tf. 3, 3; Museum Journ. Philadelphia VI 1915, 91 f. gute Abb. (schlechte: Free Museum Philad., Transact. archaeol. I 45 ff.). *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905, 257 f., vgl. 274 f.; *Bates* Amer. Journ. Arch. XII 1908, 436, entscheidend gegen *Hauser* Jahresh. X 1907, 5 f.; vgl. auch *Löwy* N. Jahrb. XXXIII 1914, 91; *Lung* Memnon, Diss. Bonn 1912, 29 ff. (10 f.). — Scherben: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 41, 647 (zum Chitonrand vgl. den vornüber Gestürzten auf der Augenschale); *Hauser* Jahrb. XI 1896, 179 (der Chiton auf der Abb. geht zu Exekias, nicht zu Amasis). Zur Zuweisung einer unveröffentlichten Hydria mit Perseusdarstellung neigt *Savignoni* Boll. d'arte X 1916, 338. — Gleiche Lieblinge: *Klein* 41 f. (der nur anklingende Onetor scheidet vollends aus), *Frickenhaus* a. O. Eine Hydria mit dem Liebling Onetorides ist mir unzugänglich abgebildet Bull. Metropol. Mus. X 122, 2. — Aias' Selbstmord: *Pottier* bei *de Lasteyrie* Album d. mus. de provence 75 zu Tf. 14 (Abb. 234). — Münchner Amphora *Jahn* 452; *Lau* Griech. Vasen Tf. 10, 3; *Furtwängler* Führer 19. Zur bereicherten Lotospalmettenkette vgl. Gr. Vm. Tf. 131. — Die oben einem anderen Maler zugewiesene Londoner Geryonesamphora, Cat. Brit. Mus. II Tf. 4, betrachtet *Pottier* Cat. III 736 als mögliche Werkstattarbeit, doch zeigt seine Äußerung 741 zu einer dritten ähnlichen Amphora, Vases du Louvre II Tf. 67 F 55, daß er einen weiten Spielraum läßt; ebenso mit Recht *Paribeni* Mon. d. Lincei XIV 292 f. zu 284 f., einer gewiß verwandten, aber sicher nicht von Exekias bemalten Amphora. Vgl. auch Museum Journ. Philad. VI 1915, 86 f. Abb. 229—231 Abb. 226—228, 232 f. Abb. 234

Nearchos

Nur aus den traurigen Scherben zweier Prachtgefäße von der Akropolis kennen wir den ausgezeichneten Maler Nearchos. Das eine Gefäß war sicher, das andere wahrscheinlich ein großer Kantharos, mit Gestalten bis zu etwa 16 cm Höhe. Von den Darstellungen ist hier eine Gigantomachie, dort Achills Vorbereitung zur Schlacht kenntlich. Dies war ein Stück ersten Ranges und zeigt noch eine ganze Szene: Achill spannt das eine Beipferd neben die Jochpferde, ein weißhaariger Alter, wohl Phoinix, führt das andere herbei; Achill trägt Panzer und Beinschienen, hinter ihm steht eine Frau mit dem Reste seiner Waffen — § 274 Abb. 236 f.

Thetis oder die Nereide Χό[ρα; eine andere Scherbe zeigt einen Rest des Hephaistos. Das Bild ist von strengem und großartigem Archaismus, die Zeichnung sehr sicher und kraftvoll, die altertümliche Kontrastkoloristik doch nicht bunt: es stehen immer nur Schwarz und Weiß oder Schwarz und Rot gegeneinander. Weiß ist die Rüstung Achills bis auf Helm und Scheide, sowie zwei Pferde, eines davon mit schwarzer Mähne. Die geringen Reste der Gigantomachie verraten bei aller Sorgfalt — ein Schild zeigt sogar einen Felderstreifen mit reizend feinen Miniaturen — nicht die gleiche Sicherheit und Größe; das Gefäß war wohl etwas älter. Die Entwicklungsstufe beider Bilder liegt zwischen der Françoisvase und den reifen Werken des Exekias, und zwar der ersteren näher. Die Geraden sind häufiger, die Kurven spröder, die organischen Formen weniger saftig und der Ausdruck ist schwächer als im späteren Manierismus. An Güte steht das Achillbild in seiner Weise ebenbürtig neben den verglichenen Meisterwerken; was ihm an Charis fehlt, gleicht es durch die Einheitlichkeit seines Stiles aus. Seine sichere Meisterschaft läßt es zum mindesten nicht als Frühwerk des Nearchos erscheinen; dem entspricht es, daß wir von seinen Söhnen wie von dem des Ergotimos „Kleinmeisterschalen" gleicher Entwicklungsstufe besitzen. Der noch ein wenig schmächtige Pferdetypus mit dem gestreckten Leibe findet sich bei dem altertümlichsten attischen Marmorreiter wieder. Plinius hätte also die Akme des Nearchos etwa um 550 ansetzen können; wir müssen den Vorbehalt künftiger Funde machen.

Abb. 230 f. Literatur, Einzelheiten. Vollständig nur *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 611, 612 Tf. 36 (Abb. 236 f.). Das Hauptstück gut auch W.V. 1888 Tf. 4, 3. Zur Literatur vgl. § 34. Technik: stellenweise Vorzeichnung (auch bei Inschriften); keine Ritzung der Umrisse; Weiß auf Firnis läßt meist einen schmalen schwarzen Rand frei (Frauen, Schimmel). — Zeichnung. Das Profil ist noch recht schräg und langnasig, bei Achill wird jedoch bereits eine edlere Linie erreicht; vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 79 Tf. 4, 17. Die Füße zeigen den aus der Plastik bekannten etwas mageren Typus mit stark gebogenen Zehen, die greifenden Hände sind verhältnismäßig gut gelungen. Die eigenartige Zeichnung von Oberschenkel und Knie ist auf beiden Gefäßen gleich. Echte Falten fehlen, nur ziemlich dichte Wellenlinien im Stoffe kommen vor. Der Pferdetypus ist eine Weiterbildung des bei Klitias vorliegenden; mit dem füllig gerundeten, feinköpfigen des Exekias hat er nichts gemein. — Zuweisung. *Hartwig* Bull. hell. XX 1896, 372 f. Tf. 6 f. möchte dem Nearchos die Scherben eines weiteren Kantharos von der Burg zuweisen. Sie teilen jedoch mit denen des Nearchos nur die allgemeinen, nicht die individuellen Züge; der Dialekt der unvollständigen Weih- und Meisterinschrift ist fremd; vgl. § 276.

Der Lyder

§ 275 Abb. 238—240 Die Scherben zweier Gefäße von der Akropolis und aus Italien sind signiert: ὁ Λυδὸς ἔγραψεν; davor ist auf den Scherben von der Burg, die von einem großen Dinos stammen, der Rest einer Töpfersignatur erhalten. Der Maler war also ein fremder Geselle, Metoeke oder Sklave. Die Hauptbilder zeigen einen guten frühen Manieristenstil, ohne an Amasis und Exekias heranzureichen. Sie stehen etwa auf der Stilstufe der Stesiasamphora des Exekias; mit dieser ist auch die stark bewegte und gedrängte Komposition am ehesten zu vergleichen. Formal wie inhaltlich ist manches ungewöhnlich. In der großen Gigantomachie des Dinos brechen Getroffene wuchtig zusammen — man spürt darin das δούπησεν δὲ πεσών —, liegt ein Gefallener verrenkt, mit dem Knie vor der Brust, und doch wirklich flach vornüber da, erscheint ein großes Stück Landschaft: ein Berg mit primitiv gezeichneten Pflanzen und ein paar Tieren. Apollon und Artemis tragen das Löwenfell wie Herakles (bei Artemis ist der Rachen als Helm erhalten), ein Schildzeichen besteht aus einer großen Biene — bei dem Lyder gewiß das Wappen von Ephesos. All dies weist nach Osten; die Analogien reichen von den Caeretaner Hydrien bis zum Friese des delphischen Schatzhauses der Siphnier. Im ganzen fügt der Lyder sich jedoch der attischen Art durch-

Abb. 241 aus ein. — Der Gigantomachie hat man mit Recht eine Berliner Amphora verglichen und diese teilt mit der unveröffentlichten Pariser Scherbe auch den Vorwurf: Tod des Priamos und des Astyanax in jener ausdrucksvollen Typik, die Neoptolemos den Knaben am Fuße gegen den vom Altar flehenden Greis schwingen läßt. Ein Toter liegt überzeugend hingestreckt; es ist wohl Deiphobos, denn daneben stehen Menelaos und Helena. Die Rückseite zeigt die Flucht des Troilos. — Den kleineren Fries des Dinos kann man nicht manieristisch nennen: eine Opferprozession, die gar nicht steif gereiht ist wie etwa im Kreise des Amasis oder an einer affektierten Amphora, sondern in geschickter Kom-

position reichlich frei gedrängt und bewegt; auch die Zeichnung ist weniger streng. Dies gilt noch mehr für den Tierfries, der die Brücke zu den „tyrrhenischen" Amphoren mit ihren lebhaft bewegten Bildern schlägt; seine Typik ist durchaus attisch.

Literatur, Einzelheiten. *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 607 Tf. 33—35 (Abb. 238 ff.). Abb. 238—240
Zur Signatur richtig *Pottier* Cat. III 725 (Interpunktion zwischen Namen und Verbum, vgl. z. B. Taleides). Zum Namen vgl. § 32, zu den Jonismen *Heinemann* Landschaftl. Elemente 62 ff. Die altertümlichen Züge von Zeichnung und Technik (Rot) betont *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfig. Vasenmalerei 10. — Die nahverwandte Berliner Amphora, *Furtwängler* Nr. 1685, *Gerhard* Etrusk. u. kampan. Vasenbilder Tf. 20 f. (Abb. 241) darf dem Lyder schwerlich zugewiesen werden; Abb. 241
Zeichnung und Ornamentik weichen etwas ab (Lotos am Dinos dreispitzig). Zur Iliupersis *Robert* Arch. Hermeneutik 221 f. — Technik: ziemlich grober Ton; dünner, zum Teil ganz verblaßter Firnis; die Umrisse stellenweise geritzt. — Zeichnung: mehr oder minder schräge und langnasige, zum Teil kräftig bewegte Profile; mehrfach weiße Fingernägel; dichte Stoffwellen; die Tiere in den Bildfriesen öfters gestrichelt; schwarze und weiße, schwarze und rote Pferde nebeneinander. — Komposition: zur Prozession vgl. als Gegensätze Abb. 221 (*Adamek* Unsign. Vasen d. Amasis 33); *Gerhard* Etrusk. und kamp. Vasenbilder Tf. 2 f., das Opfer an Athena. Diese Amphora ist schwerlich so alt wie *Frickenhaus* Tiryns I 110, 1 annimmt: vgl. den Faltenstil, besonders die Zickzacksäume; ihre Strenge ist manieristisch.

Kolchos

Χόλχος μ'ἐποίησεν lautet die Signatur einer ziemlich bauchigen Kanne. Der Maler § 276
war kein bedeutender Zeichner, hat jedoch durch zierliche Eleganz und streng symmetrische Abb. 242
Komposition eine dekorative Wirkung erreicht. Da seine Hand nicht sehr sicher war, sind die zierlichen Palmettenranken an Hals und Henkel nicht ganz auf der Höhe und leiden die Bilder an einer gewissen Kleinlichkeit der Formen. Die Menschen wirken, sofern nicht die starken archaischen Schenkel sichtbar sind, etwas schwächlich und an den Köpfen und Beinen der Pferde ist die rassige Trockenheit des Exekiastypus ins Leblose übertrieben. Den durchaus typischen Bewegungen fehlt jedes eigene Leben. Im Tierfriese schimmern vielleicht ein paar bessere Vorbilder durch, falls es sich nicht um Zufallswirkungen handelt („hustender" Löwe, „witternder" Panther). Zweimal erscheint die in der Plastik beliebte symmetrische Kampfgruppe, zwei Löwen mit einem Stier. Das Hauptbild, der Kampf von Herakles und Ares über Kyknos mit fortsprengenden Gespannen (Jolaos und Phobos) erinnert an die symmetrischen Bilder klazomenischer Sarkophage; der Name des Meisters weist ja auch nach Osten. Weiß ist reichlich und ziemlich symmetrisch verwendet. Das Fleisch der Athena ist dagegen wie mehrfach bei Amasis in Umrißzeichnung gegeben, vielleicht um das koloristische Gleichgewicht nicht durch Häufung von Weiß neben dem Lenkerchiton zu stören; der Parallelismus der Formen von Athena und Herakles wirkt schon ungünstig genug. Das Gefäß gehört zweifellos der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. an, ebenso eine ganz gleichartige unsignierte Kanne in Kopenhagen.

Literatur, Einzelheiten. W. V. 1889 Tf. 1, 2 (Abb. 242); *Furtwängler* Antiquarium Nr. 1732; Abb. 242
Klein Meistersignaturen 48. Die Kopenhagener Kanne, Nr. 108, die man vorbehaltlich genauer Prüfung dem Kolchos zuweisen kann, soll in einer Veröffentlichung des Nationalmuseums erscheinen. — Form. Der Henkel enthält eine Röhre, der Boden ist ein Sieb; vgl. § 313, Heber. — Zeichnung. Haar und Bart zum Teil rot, beim Seegreis weiß; die farbigen Bärte sind kürzer als die geritzten. Der Greis und Dionysos halten Ranken, dieser mit ornamentaler Blüte, sinnlos statt Rebe oder Efeu. Stoffwellen. Die Saumfalten des weißen Chitons sind nur bei Kyknos leidlich durch eine unregelmäßige Wellenlinie (freier als bei Exekias und der Scherbe von der Akropolis *Graef* Tf. 41, 647), bei Zeus und Ares ungeschickt durch ein kleinliches Zickzackband gegeben; dies geht mit einer unmöglichen Reihe von Ecken eines gemusterten Stoffes, der halb Chiton unter, halb Mäntelchen über dem Panzer zu sein scheint, durcheinander; besser die Mantelecken von Zeus und Dionysos. Die Schilde der Kämpfenden zeigen den perspektivischen Einblick wie bei Exekias und an einzelnen „affektierten" Amphoren; die Schildzeichen und der Panzer des Kyknos sind in leidlich richtiger Seitenansicht gegeben. — Zur Komposition *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 83.

Ein Metoeke

Ein fremder Meister aus nichtjonischem Sprachgebiete, dessen Name in der Weihinschrift nicht erhalten ist, hat der Athena einen „selbstgemachten" Kantharos auf der Akropolis Abb. 235
geweiht. Leider sind allzugeringe Reste der sehr sorgfältigen Darstellung erhalten: einer Gigantomachie von dicht gedrängter Komposition und starker Buntheit, bemerkenswert durch

das Auftreten des Hephaistos mit den Blasebälgen wie am Friese des delphischen Schatzhauses der Siphnier. Ungewöhnlich sind die in leicht gerundetem, perspektivischem Zickzack dicht und tief gefältelten Chitonsäume, selten auch die großen schwarzen Blattrosetten auf rotem Stoffe, wie auf dem Psykter aus dem Kreise des Amasis, und vollends eigenartig ist die Ornamentik mit ihren großen Bögen und fortlaufenden Spiralen. Den Namen des Meisters dürfen wir schwerlich unter den uns bekannten suchen. Sicher war es nicht Nearchos, an den man gedacht hat; denn eine Übereinstimmung in persönlichen Zügen liegt nicht vor und die Zeichenkunst zeigt sich an Köpfen und Gliedmaaßen nicht auf gleicher Höhe wie die Sorgfalt der Ausführung mit ihrer ausgiebigen Ritzung.

Abb. 235 Literatur. *Hartwig* Bull. hell. XX 1896, 364ff. Tf. 6f. (Abb. 235). Verglichener Psykter: Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 6.

Taleides

§ 277 Dieser Meister, dessen Name nicht attisch klingt, tritt uns nicht als greifbare Persönlichkeit entgegen, obwohl wir eine Bauchamphora, zwei Kannen und eine „Kleinmeisterschale" von ihm kennen. Sein ἐποίησεν gestattet zwar die Annahme verschiedener Maler, doch sind auch die Unterschiede der Kopftypen im gleichen Bilde groß und andrerseits wieder Berührungspunkte zwischen den einzelnen Gefäßen vorhanden. Entschieden Manieristisches steht neben Freierem und Ungewöhnlichem; so an der Amphora ein Minotauroskampf, der bis in Einzelheiten an den Psykter aus dem Kreise des Amasis erinnert, neben einem eigenartigen, viel loser komponierten Bild aus dem Leben: drei Männer wiegen Warenballen. Eine Kanne zeigt den Löwenkampf des Herakles im später archaischen „Liegeschema"; der Köcher und ein Mäntelchen füllen oberhalb den Grund; dabei steht eine ganz manieristische Nemea. Die andere, kugelförmige Kanne zeigt einen Flötenspieler und einen Zecher mit einem Krater einander gegenüber sitzend, wie zwei der Wägenden. — Je einmal kommen die Lieblingsnamen Klitarchos, Kallias und Neokleides vor. Letzterer und ohne καλός auch der zweite wiederholen sich an Gefäßen, deren Zuweisung an Taleides oder seine Werkstatt zwar zur Not möglich, aber, wie die Dinge liegen, unbeweisbar und ohne Interesse ist: wir haben eben weder eine geschlossene Persönlichkeit noch auch nur eine entschiedene Richtung vor uns. Alle Anzeichen, besonders der Löwenkampf und die elegante Schale, weisen in die zweite Hälfte des 6. Jahrh. Man hat im ganzen den Eindruck eines durch neue Elemente erschütterten strengen Stiles, der eine freiere feste Form noch nicht gefunden hat. Taleides war nicht der Mann, um dazu beizutragen; deshalb ist ihm auch die Neokleideskanne mit dem sehr bewegten und reich verschränkten Gruppenbilde des Waffenstreites kaum zuzutrauen; der Gewandstil ist dort schon recht entwickelt.

Literatur. Einzelheiten. W.V. 1889 Tf. 4, 5f., Tf. 5, 1, 5 (2: unsignierte Neokleideskanne, vgl. *Pottier* Cat. III 806 F 340, dazu *Jahn* Ber. Sächs. Ges. 1853, 24f. Tf. 3). *Klein* Meistersignaturen 46f. (Lieblingsinschriften 32ff., 39); *Kretschmer* Griech. Vaseninschriften 74. Die Abbildung der Amphora ist elend, Einzelheiten sind falsch gesehen oder ergänzt (Peplos links; eine bessere Abb. vielleicht in dem mir unzugänglichen Auktionskatalog der Sammlung Hope, London 1917); vgl. den Psykter Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 6 (abgelegtes Gewand, vgl. auch *de Ridder* Vases Bibl. nat. I 116, § 264). — Zum Zeitansatze *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfig. Vasenmalerei 16. — Schema des Löwenkampfes: *Furtwängler* Mythol. Lexikon I 2197. Der Löwe ist „jonisch" gefleckt, vgl. das Schildzeichen des Achill bei Amasis, und hat Zotteln auf der Kruppe wie z. B. auf einer Caeretaner Hydria und auf einer Kanne des nikosthenischen Kreises (Ant. Denkm. II Tf. 28; Burlington Exhibition Catal. 1904 Tf. 98). Die Nemea ähnelt dem Mädchen auf der Amphora, der Herakleskopf geht einigermaaßen zu dem Zecher auf der Kugelkanne. Diese trägt die Inschrift der Kleinmeisterschalen: χαῖρε καὶ πῖε — an einer Oinochoe immerhin sinnvoller als an jener „affektierten" und einer anderen Amphora (§ 268).

Timagora

§ 278 Zwei etwas plumpe Hydrien, noch ohne die metallische Eleganz der typischen attischen schwarzfigurigen Hydria, die der chalkidischen nahesteht, sind von einem sehr unbegabten Zeichner bemalt und tragen die Signatur: Τιμαγόρα ἐποίησεν, die auch auf einer Scherbe von der Akropolis steht. Da Frauen als Vasenmalerinnen und sogar in leitender Stellung in Töpfereien nachgewiesen sind, besteht kein Grund, die Weiblichkeit der Timagora anzuzweifeln; vgl. §§ 32, 34. Ob sie selbst gemalt hat, wissen wir nicht; die Anzeichen dafür

sind allzu schwach (von sechs nackten Jünglingen haben nur zwei kümmerliche Geschlechtsteile, wogegen der weibliche Busen mit bemerkenswertem Verständnis unter dem Gewande gemalt ist). — Die Verzierungsweise ist typisch: ein Hauptbild zwischen zwei senkrechten Ornamentstreifen am Bauch, ein etwas breiterer Bildstreifen auf der Schulter. Der Stil ist ein schwächlicher Manierismus mit einfacher Faltenzeichnung bei einzelnen Gestalten. Wie das Efeuornament, so ist auch das eine Hauptbild aus gegenständlichen Gründen an Hydrien beliebt: Herakles im Kampfe mit Triton. Diese schwierige, dem Rechteck vortrefflich eingefügte Gruppe ist hier natürlich als fertiger Typus übernommen. Die großen Köpfe mit den gut bewegten Profilen sind das Beste an beiden Hydrien, die ziemlich sorgfältig geritzten Haare und Fischschuppen sichern die dekorative Wirkung trotz der unsicheren Zeichnung der Brustmuskeln. Die Anatomie ist auch sonst schlecht, die Hände sind zum Teil schauerlich und die Gestalten stehen mehr oder minder unsicher da. Die Pferde des anderen Hauptbildes, eines Wagens mit zwei „grüßenden" Füllgestalten, sind schwunglos und schlecht proportioniert, besonders arg die kurzen Beine. Die weiträumigen Schulterbilder erinnern in ihrer dekorativen Leere an den Kreis des Amasis. — Die Zeit, etwa drittes Viertel des 6. Jahrh., verrät am sichersten der Gewandstil; denn die Lieblingsinschrift macht die Gleichzeitigkeit mit Andokides, dem Meister des frühen rotfigurigen Stiles, zwar möglich, aber keineswegs sicher (vgl. § 34). Schwerer wiegt das Auftreten des späteren Lieblings des Exekias, Onetorides, auf einer Hydria von entwickelter Form mit einem sehr ähnlichen Tritonbilde. Ob auch diese und eine weitere mit demselben Lieblingsnamen von Timagora ist, bleibt zu untersuchen; höchst wahrscheinlich von ihr ist eine Hydria in Madrid.

Abb. 246 — Vgl. Abb. 243 — Abb. 243

Literatur, Einzelheiten. W.V. 1889 Tf. 5, 3 f. (Abb. 246), der Wagen besser bei *Morin-Jean* Dessin d. animaux 203. *Pottier* Cat. III 730 (*Klein* 50 f.); *Fölzer* D. Hydria 81 f. Tf. 8, 122 (irrig statt 123); *v. Brauchitsch* D. panath. Amphoren 91, 1; *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 17, 48. — Ornament: Punktrosetten zwischen den Efeublättern erinnern an Korymben. — Zeichnung. Das Gesicht des Triton ist nach älterer Art rot, um sich deutlich abzusetzen. Am Rumpfe des Minotauros, des größten nackten Jünglings und an den Pferdebeinen soll eine feine schräge Strichelung wohl Behaarung andeuten; ein Zusammenhang mit einer ähnlichen Erscheinung im klazomenischen Kreise besteht kaum (§§ 172, 175 f.); vgl. den attischen Minotauros *de Ridder* Vases Bibl. nat. I 120. Bei den kleineren Jünglingen ist die Bauchlinie leicht gewellt, wohl zur Andeutung der Anatomie. — Zuweisen läßt sich allem Anscheine nach die Hydria *Leroux* Vases de Madrid Tf. 3 (Abb. 243). Die Wagenszene im Hauptbilde stimmt im ganzen, der Pferdetypus und manches an den Gestalten bis ins einzelne mit der signierten Hydria überein, die Form auch bis auf die Abrundung der Schulter und die leichte Profilierung des Fußes. Die Hydria ist wahrscheinlich etwas älter als die signierten: daher die runde Schulter, das reichliche Rot auf den Pferdehälsen und sonst (auch an jedem zweiten Efeublatt) und anscheinend auch etwas weniger Feinheiten in der Ritzung. Onetorideshydrien: Petersburg *Stefani* Nr. 142; Bull. Metropol. Mus. X 122, 2, mir unzugänglich. — Vergleichbare Hydrien von entwickelterer Form mit mehr oder minder manieristischen Elementen: Vases du Louvre II Tf. 67, 51 (Tritongruppe mit päderastischen Flügelbildern, doppelter Tierfries: Gänse nach alter Art in einer Reihe), Tf. 83, 287, 294; *Masner* Österr. Mus. Tf. 4, 222.

Abb. 246 — Abb. 243

Die „Kleinmeisterschalen"

Aus der Menge der attischen schwarzfigurigen Schalen hebt sich eine eigenartige Gattung heraus, die mehr oder minder sparsam bemalt, oft gar nicht bildlich verziert ist und doch die Mehrzahl der Signaturen in sich vereint. Die Bilder sind großenteils Miniaturen mit vorwiegender Neigung zur Zierlichkeit und Feinheit; den gleichen Geist zeigen die sehr dekorativen Inschriften, die Formen und die Technik. Das oft erreichte Ideal sind ganz dünnwandige und leichte, klingend hart gebrannte Schalen, die sich auch bei erheblicher Größe noch vortrefflich handhaben lassen und bei reichlichem Fassungsvermögen doch auch im Umrisse leicht und gefällig, oft äußerst fein gefühlt sind. Diesem Eindruck sucht auch die Verzierung in verschiedener Weise zu dienen, am erfolgreichsten der Typus, den wir schon von Klitias und Ergotimos, Exekias und Taleides kennen: zwischen den Henkelpalmetten zierliche, höchst sauber gemalte Inschriften (Signaturen, Trinksprüche, sinnlose Buchstaben, selten Lieblinge), auf dem Rande, dessen leichtes, bisweilen ganz verschwindendes Absetzen durch einen Strich betont ist, ein einzelnes elegantes Tier oder ein feines, meist weibliches Köpfchen in Umrißzeichnung — sofern der Rand nicht ganz unverziert, gefirnißt oder ausnahmsweise einmal ornamentiert ist (Efeuzweig bei Hermogenes); der Bauch ist

§ 279 — Abb. 213 f., 248—253 — Abb. 213 — Abb. 252 f.

bis auf einen tongrundigen Streifen, bisweilen mit feinen Linien darin, der hohe Fuß ganz gefirnißt; das Innere zeigt oft nur ein tongrundiges Mittelrund mit ein paar Kreisen. Wenn wir diesen schlichten Typus in den Werkstätten des Ergotimos und seines Sohnes Eucheiros, des Exekias und der Söhne des Nearchos, Tleson und Ergoteles, mit Vorliebe gepflegt finden, so zeigt dies nicht nur bewußten Sinn für die Wirkung des Einfachen, sondern mehr noch gesundes kunstgewerbliches Empfinden: der malerische Ehrgeiz tritt am rechten Ort hinter dem töpferischen zurück; es ist bezeichnend, daß das Selbstlob des Exekias nicht auf seiner vatikanischen Amphora, sondern auf einer dieser Schalen steht, und daß die einzelnen Meister immer neue Feinheiten der Form suchten.

Eine bildlose Schale besitzen wir auch von demjenigen Meister, der sonst für unsere Kenntnis am stärksten als malerische Persönlichkeit hervortritt, sich am wenigsten die Selbstbeschränkung eines Klitias oder Exekias auferlegte: Glaukytes. Seine bedeutendsten Schalen
Abb. 251 stellen das andere Extrem der Verzierungsweise dar: der Henkelstreifen, über welchem der Rand gefirnißt ist, wird von mehr oder minder gedrängten, zum Teil im wilden Durcheinander des Kampfes stark bewegten Szenen dicht gefüllt. An dem großen Kampfbilde bleibt nicht einmal Platz für Beischriften, die in anderen Bildern das letzte Fleckchen füllen. Hier
Abb. 206 f. offenbart sich ein ähnliches Temperament wie an den stärksten „tyrrhenischen" Amphoren (an welche auch ein gestürztes Pferd erinnert) und eine beträchtliche Kompositionskunst. Solche Bilder haben denn auch trotz ihrer Kleinheit nichts Miniaturhaftes, sondern einen entschiedenen Zug ins Große, der die Gesamtwirkung der Schale im entgegengesetzten Sinne wie jene sparsam zierliche Dekoration beeinflußt. Die Umrahmung des Kampffrieses durch schwarze Flächen erhöht noch die Wucht der Wirkung, während zierliche Bildchen
Abb. 248, 250 bei dieser Verzierungsweise durch den Gegensatz desto miniaturhafter wirken. Daß letzteres der dekorativen Aufgabe besser entspricht, fühlte wohl auch Glaukytes; so hat er einen Minotauroskampf streng dekorativ gestaltet und nur in der Bewegung einzelner Gestalten sein Temperament durchbrechen lassen; sonst stehen Männlein und Weiblein schön gleichmäßig wie bunte Püppchen in wechselnder Reihe da, umrahmt von Sphingen an den Henkeln. Gewandfalten fehlen hier, wie auch sonst meist, ganz; eine freie Faltenzeichnung vollends ist im engeren Kreise der „Kleinmeisterschalen" in richtiger Erkenntnis der Forderungen des Maaßstabes durchaus vermieden. Daß dies kein Alterszeichen ist, lehrt die Chronologie der Gattung und verraten gelegentliche Freiheiten wie das Auftreten eines Viergespannes in Schrägansicht. — Zwischen den geschilderten Extremen vermitteln zahlreiche Übergänge und daneben steht eine Abart, bei welcher größere Gestalten, gelegentlich auch Ornamente, über Bauch und Rand hinweg gemalt sind. Dies ist sonderbarerweise auch bei den nicht
Abb. 249 sehr verbreiteten Schalen geschehen, deren Rand nach älterer Weise scharf absetzt (vgl. Exekias). Die natürliche Zerlegung in zwei Bildstreifen ist gerade dort selten; sogar der Trennungsstrich durchschneidet die Gestalten. Am glücklichsten ist noch die Verzierung mit einem Gelage, wo die Tafelnden auf dem Rande, Klinen und Tische auf dem Bauch der Schale erscheinen.

§ 280 Der **erste Typus** mit den Gestalten am Rande neigt durchweg zu sparsamer und zierlicher Bemalung. Bisweilen fehlen selbst die Henkelpalmetten. Nur ausnahmsweise läuft ein einfaches Ornamentband um den Bauch oder ein Fries von feinen kleinen Gestalten um den ganzen Rand; in der Regel haben wir nur ein oder wenige, in einer Mittelgruppe vereinte Tiere, Fabelwesen oder Menschen. Sie können sich auf beiden Seiten gleichen oder auch entsprechen, wie ein Reh und ein lauernder Löwe bei Tleson. Zu den zierlichsten Tierbildern gehört ein Reh von Anakles, das sich ein Hinterbein leckt oder scheuert: die Hufe sind fast ohne Verbindung mit den Beinen wie zarte Tröpfchen mit der Pinselspitze hingesetzt. Beliebt sind wie im lakonischen Stile die sehr dekorativen
Abb. 253 Hühner, bis zu dreien, auch mit Überschneidungen, öfters weiß. Die Erfindung geht bis zu onanierenden Affen und Silenen. Von Menschen gehören zum Feinsten zwei Männer, die einander mit Kampfhähnen gegenüberhocken, und ein Bogenschütze vom Typus des äginetischen Herakles. Wappenartig wirken die kämpfenden Kentauren des Xenokles. Mythische Szenen sind gelegentlich stark gekürzt; so beschränkte Phrynos die Athenageburt auf Zeus, die herausragende kleine Athena und Hephaistos. Ausnahmsweise sind noch Gestalten in die Henkelstreifen gesetzt, so bei Tleson ein Hahn, bei Epitimos zwei Löwen, bei Xenokles und anderen zwei Sphingen um die Signatur unter kleinen Bildern am Rande. — Bei dem **zweiten Typus** mit dem gefirnißten Rand ist der Henkelstreifen, wie wir
Abb. 213, 248, 250 f. schon bei Klitias sahen, bisweilen auch nur mit Inschriften verziert; in anderen Fällen sind die einzelnen Köpfe, Gestalten und kleinen Gruppen des ersten Typus gleichsam heruntergerückt; viel häufiger ist jedoch eine vollständige Füllung des Streifens. Eher eine Mischform als ein Übergang ist es, wenn Tiere statt der Henkelpalmetten (die auch sonst fehlen können), aber noch Inschriften

zwischen ihnen und dem Mittelbild erscheinen. Glücklicher ist die vollständige Füllung mit mehr oder minder weiträumig gestellten, dekorativ behandelten Gestalten, von Tierfriesen und sinnlosen Zusammenstellungen von Menschen über einfache Bildtypen (Kämpfe, Jagd, Reiter, Wagen, Rüstung, Athleten, Gelage, Tänzer, Thiasos und Symplegmen in Weinlauben u. a. m.) bis zu seltenen und eigenartigen Bildern wie Pygmäen und Kranichen oder landwirtschaftlichen Szenen. Wie schließlich die Grenzen des dekorativen Miniaturstiles gesprengt wurden, haben wir bei Glaukytes gesehen. Den reicheren Bildern dieses Typus entspricht bisweilen auch eine mehr oder minder ausführliche Ornamentierung des Schalenbauches, wozu noch ein für die Ansicht von unten berechneter kleiner Tierfries in reiner Silhouettenmalerei kommen kann; ausnahmsweise ist auch der Fuß verziert, sogar von unten. Dadurch treten die „Kleinmeisterschalen" in einen weiteren Kreis, wo auch der Bildfries durch ein Ornamentband ersetzt und der Rand mit einem Stabmuster verziert sein kann. Vereinzelt findet sich auch das andere Extrem: vollständige Deckung der Schale mit Firnis bis auf zwei ganz kleine Bildfelder in Henkelhöhe. — Das Schaleninnere ist nicht sehr häufig bildlich verziert und nur selten läuft um das Rundbild noch ein meist stark dekorativ gehaltener Fries: Delphine, Schiffe oder ein Nereidenreigen um den Tritonkampf; als Rahmen des Mittelrundes dienen Kreise mit oder ohne einfache Ornamente wie Stabmuster, Punktband, Blattkranz. Die Bilder sind mannigfach, von einzelnen Tieren, Tierwappen und den Delphinen des Klitias bis zu vier Menschen und selbst einem Viergespann in Vorderansicht mit Begleitgestalten. Den beliebten Löwenkampf kennen wir schon von der Knopfhenkelschale des Ergotimos, eine gut füllende Flügelgestalt von Exekias („Knielauf"). Bemerkenswert ist ein vom Speere durchbohrter Hirsch des Tleson und ein anderer, der sich mit dem Hinterfuß am Kopfe scheuert. Auch der in mehreren Stilen vorkommende, im Spätkorinthischen besonders beliebte Hahn mit Füllblüte fehlt nicht. Bisweilen wird durch eine Bodenlinie ein kleines Fußsegment abgeteilt, das ornamental oder bildlich gefüllt ist (Hund und Hase).

Abb. 248 Abb. 251 Abb. 214

Wir haben den eingebürgerten Ausdruck „Kleinmeisterschalen" beibehalten, weil man den vorherrschenden Miniaturstil schließlich „kleinmeisterlich" nennen kann, auch ohne dabei an die deutschen Meister des 16. Jahrh. zu denken. Das Schlagwort wird erst schädlich, wenn man damit unzulässige Schranken errichtet und die Gattung auf eine Gilde von Spezialisten in der Generation des Tleson und Eucheiros beschränkt. Auch in dem charakterisierten engeren Kreise decken unsere Schalen die ganze Spanne von dem Altmeister Klitias bis zu den Anfängen des rotfigurigen Stiles. Dieser wurde in den Werkstätten des Nikosthenes und Hischylos, die mit den „Kleinmeistern" Anakles und Sakonides gemeinsam signiert haben, bereits geübt und verrät sich auch in der schwarzfigurigen Kanne des Kleisophos, der bei Xenokles, doch wohl dem unseren, arbeitete. Von fast allen diesen Meistern, dazu von Exekias, Taleides, Charitaios besitzen wir große Gefäße, darunter die bedeutendsten des schwarzfigurigen Stiles, von Sokles und Sakonides wenigstens einen Teller und eine Augenschale, von Hischylos mehrere, zum Teil rotfigurige Schalen dieser letzteren Form; der Meister der Françoisvase hat eigenhändig Kleinmeisterschalen bemalt. Umgekehrt ist nicht nachgewiesen, daß auch nur einer der Meister, von welchen wir nur Kleinmeisterschalen besitzen, sich als Töpfer oder Maler auf solche beschränkt habe. Nicht getan hat das jedenfalls der einzige Maler, der außer Klitias noch mit ἔγραφεν signiert hat: ein Mann mit dem nicht attisch klingenden Namen Sakonides, der bei Tle(n)polemos, Hischylos und Kaulos tätig war und einmal ohne Verbindung mit einem Töpfernamen signiert hat; gerade er hat auch eine Augenschale bemalt (bei Hischylos). Ein anderer Maler war bei Hermogenes und Thrax tätig: die Zeichnung der Streitwagen mit den etwas dürren, langgezogenen Pferden verrät die gleiche Hand. Wenn Glaukytes und Archikles oder Anakles und Nikosthenes eine Schale gemeinsam, aber beide mit ἐποίησεν signierten, sollte man meinen, daß das eine ἐποίησεν gleich ἔγραφεν sei — was es ja nachweislich einschließen kann, z. B. bei Exekias. Allein um solche Feinheiten sicher zu entscheiden, kennen wir den Betrieb im Kerameikos nicht genug. Am Ende liegt auch nicht viel daran, denn bei unseren Schalen tritt das künstlergeschichtliche Interesse hinter dem allgemein kunstgeschichtlichen ganz zurück; was wüßten wir von Klitias und Exekias, wenn wir nur ihre Kleinmeisterschalen besäßen? In dem besonderen Zuge, den unsere Schalen in ihrer Gesamtheit dem Bilde des attischen schwarzfigurigen Stiles einfügen, liegt ihr geschichtlicher Wert. — Die Beziehungen der Gattung sind mannigfach. Im Grundtypus von Form und Verzierungsweise gleichen sie den meist ganz bild- und ornamentlosen jonischen Schalen, in der Form mehr oder minder auch den lakonischen. Mit diesen teilen manche von ihnen auch die Querriefelung am Fußschafte sowie einen Teil der Ornamente. Lakonischer Einfluß in Attika ist daraus nicht ohne weiteres zu erschließen. Die Formgebung verrät toreutische Vorbilder, vielleicht aus jonisch-chalkidischen Kreisen. Auf solche könnten zur Not auch die nicht erheblichen Anklänge in der Ornamentik zurückgehen; sonst wäre attischer Einfluß in Lakonien wahrscheinlicher als umgekehrt. In Attika selbst berühren sich unsere Schalen mit den oben als attisch-jonisch bezeichneten. Es liegt nahe, sie aus diesen entwickelt zu denken, zumal die Grenzen verschwimmen; da der Kleinmeistertypus jedoch bereits bei Klitias und Ergotimos fertig, wenn auch in etwas altertümlicher Form vorliegt, ist eher ein Einmünden der anderen Gattung in die unsere zu erwägen. So scharf wie in ihren ausgeprägtesten Formen hebt sie sich ja als Ganzes nicht aus der attischen Koine heraus; die bildlich oder ornamental reicher verzierten Schalen bieten mancherlei Anknüpfungspunkte und die spätere Entwicklung oder besser Auflösung der Eigenart führt vollends in die Koine des späten schwarzfigurigen Verfallstils hinein. Freieste Gewandfalten, flüchtige Kleckserei, oft ohne Ritzung und Deckfarben, plumpe Mischformen von Schale und Skyphos stehen im größten Gegensatze zu der alten Kleinmeisterweise, erinnern aber äußerlich immer noch daran.

§ 281

Literatur. Allgemeines. *Klein* Meistersignaturen 72 ff. zählt gegen 100 Schalen von 14 „Kleinmeistern" auf. Zu diesen kommen nicht nur die 6 bezw. 7 oben genannten „Großmeister" von Klitias und Ergotimos ab, sondern in systematischen Ausgrabungen und im Kunsthandel tauchen

§ 282

immer neue Meister und neue Werke der bekannten auf; wir kennen jetzt mehr als zwei Dutzend Meister und das Werk des am reichsten vertretenen Tleson hat sich von drei auf vier Dutzend Scha'en erhöht. Zu den weit über hundert signierten Schalen kommen hunderte von unsignierten, von welchen gewiß viele den gleichen Werkstätten entstammen. Dies kann hier so wenig untersucht werden wie die grundlegende Frage, inwieweit den ἐποίησεν-Signaturen eine Einheit der Malerhand, sei es des genannten Meisters, sei es eines ungenannten Gesellen entspricht. Einen solchen fanden wir bei Hermogenes und Thrax — falls nicht einer von diesen bei dem anderen arbeitete. Dies festzustellen gestatten zufällig leidliche Abbildungen. An solchen ist so großer Mangel, daß kein Eingehen möglich ist; eine Anzahl Schalen bleibt auch verschollen. Es sei daher nur bemerkt, daß auch die teilweise entschieden individuelle Handschrift der Signaturen zu beachten ist; die Inschriften brauchen freilich nicht immer von der gleichen Hand zu sein wie die Bilder. Lieblingsinschriften geben nur einmal einen wertvollen Hinweis: die ungewöhnliche Form Ἱππόκριτος κάλλιστος läßt in Verbindung mit dem Stile sicher annehmen, daß die Schale Berlin Nr. 1799, *Gerhard* AV Tf. 61 f., von Glaukytes ist; die Signatur ist offenbar mit dem einen Henkel verloren gegangen. Dagegen ist mit dem Namen Στροῖβος καλός weder für Glaukytes noch für Phrynos etwas anzufangen; der Stil verbietet die versuchten Zuweisungen (*Wroth* Journ. hell. stud. XII 1891, 143; *Tonks* Amer. Journ. Arch. IX 1905, 288 ff., wo nur die signierte Schale Abb. 1 f. als Werk des Phrynos gelten kann). Sonstige Zuweisungsversuche sind vereinzelt, z. B. *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 1639 Tf. 85 (Sakonides?), *Walters* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 108 (Sakonides, sicher irrig, vgl. § 299), und meist ohne Begründung (*Fröhner* Coll. van Branteghem Nr. 20, „Stil des Hermogenes", Nr. 7 „Stil des Glaukytes"; darnach *Furtwängler* Sammlung Somzée 67 Nr. 97 Tf. 38; ebenso *Pellegrini* Vasi felsinei Nr. 102). — Weitere durch die Signaturen veranlaßte Fragen, darunter auch die nach rotfigurigen Gefäßen unserer Meister, s. u. bei den Inschriften. — *Sauer* Künstlerlexikon XI 120 unterliegt noch den alten, durch die Auffindung der Schalen des Klitias und Ergotimos wiederlegten Vorstellungen, wenn er die ganze Gattung als einen Spätling des schwarzfigurigen Stiles bezeichnet, der sich nur mit Mühe neben dem rotfigurigen gehalten habe. — Ansätze zu einer zusammenfassenden Behandlung bei *Pottier* Cat. III 747 ff., wo die Verhältnisse jedoch durch Antithesen und hypothetische Entwicklungslinien mehr vereinfacht sind, als nachweisbar und wahrscheinlich ist. *Perrot* X 213 ff. ergeht sich in Allgemeinheiten und verzeichnet das Bild aus Unkenntnis vollständig (220!). *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 1561—1867, vgl. 1360—1407, dehnt den Begriff „Kleinmeistertypus" auf alles aus, was damit irgend noch zusammenhängt, darunter auch verwandte Skyphoi. Dies gibt einen guten Überblick über die Verfaserung der Gattung mit der Koine, freilich nur an Scherben. Auch sonst geben die Kataloge, besonders die systematische Anordnung bei *Furtwängler*, manchen Hinweis (Berlin Nr. 1753—1802, vgl. 2038—2046). Vortrefflich ist die knappe typologische und geschichtliche Behandlung von *Ure* Ἐφ. 1915, 114 ff., Typus A—D (vgl. 1916, 62).

Abbildungen (in reichlicher Auswahl; voran steht, was einen raschen, stilgetreuen Überblick
Abb. 253 gibt). Abb. 253: München *Jahn* Nr. 33. *Pottier* Vases du Louvre II Tf. 68—70 F 64 f., 72—92 (86 Tleson,
Abb. 248 87 Hermogenes, z. T. auch bei *Perrot* X 225—229, dazu 231, Ackerbau (Abb. 248), 235, Reh des
Abb. 249 Anakles, besser *Morin-Jean* Rev. arch. I 1915, 5 ff., 11); I Tf. 9 A 242, Tf. 17 A 478 (Abb. 249). Burlington Exhibition Cat. 1888 Abb. 2—4, 101 (Hermogenes, Xenokles, Tleson); Cat. 1904 Tf. 89 G 1 (Tleson), 4, 8 (Hermogenes). *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 103 f. Abb. 19 (Hermogenes), 20
Abb. 252 (Sakonides) — 25 (zu 23 f., Καλλιστάνθη καλή, Abb. 252, vgl. *Buschor*[2] 129). *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 22 (Augenschale des Sakonides), 23 (Hermogenes, vgl. Ashmol. Vases 15 Nr. 231, Arch. Zeit. 1885 Tf. 16, 2), 24, 25 (Tleson). *Gsell* Nécropole de Vulci Tf. 9 (Tleson). W. V. 1889
Abb. 250 f. Tf. 7, 3 (Abb. 250, Anakles und Nikosthenes); Tf. 2, 1 f. (Abb. 251, Glaukytes und Archikles [1 auch Röm. Mitt. IV 1889 Tf. 7; 161 Archikles oder Anakles?]; dazu farbig, aber ungenau: *Gerhard* AV Tf. 235 f., Tf. 61 f. [Berlin Nr. 1799, Signatur verloren]; vgl. auch Tf. 190 f. 3 f., sowie Trinkschalen u. Gefäße Tf. 1, 4 ff.: Gespann in Schrägansicht; Tf. 30, 4—10: Tleson, Hühner; Griech. u. etr. Trinkschalen Tf. 1, 5 f., Tf. 2 f.: zwei Außenfriese. Männerkopf). Mon. d. Inst. XI Tf. 41 (innen Rundfries, außen Gespanne zwischen Säulen, darunter statt der Henkelpalmetten Sphingen). Not. d. scavi 1893, 127 f. (Hahn mit Blüte im Rund); 1897, 230 ff. (Antidoros; Pygmäenkampf, reiches Ornament, vgl. *Ure* Ἐφ. 1915, 123 f.; *Droop* Journ. hell. stud. XXX 1910, 22—30; Annual Brit. Sch. Ath. XIV 269 Tf. 9 b [anders a]; *Graef* 151 Tf. 87 f.; *Böhlau* Samml. Vogell Tf. 1, 3, Tf. 2, 3); 1903, 34 ff. (Sakonides, Kaulos, Thrax), 205—215 (Tleson; zu 210 vgl. *Perdrizet* Fouilles de Delphes V 159 Abb. 657 b, 161 Abb. 664 (Nr. 250); 159 f. bemerkenswerte Scherben [658 Faustkämpfer, nicht Komast]; vgl. auch Mon. d. Lincei XXII, 494); 1913, 340 (erotische Randbilder, vgl. *Graef* Tf. 85 f.). *De Ridder* Vases Bibl. nat. I 208 ff. Tf. 7, 314; Tf. 8, 315, 317. *Masner* Österr. Mus. Tf. 5, 278 (Xenokles), 280, 287. *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 5, 15. *Leroux* Vases de Madrid Tf. 4 Nr. 56 (nicht 57; Ann. d. Inst. 1859 Tf. C 2, Sokles; 1 Tleson, vgl. *Klein* Lieblingsinschr. 50, 2); 1857 Tf. A 2, Amer. Journ. Arch. IX 1905, 291, Liebling Stroibos (290 weicht stark ab von der Originalabbildung Journ. hell. stud. XII 1891, 143); 288 f. Phrynos, vgl. o.; *Beazley* VA 136, 189; Xenokles: *Rochette* Mon. inéd. Tf. 49 (*Gerhard* Etr. u. kamp. Vasenbilder Tf. E 1 f.; Jahresh. VI 1903, 169 f., *Studniczka*). *Panofka* Cabinet Pourtalès Tf. 41 (Tleson); Mus. Blacas Tf. 16, 1 f. (Archikles). Journ. hell. stud. XVIII 1898, 293. *Böhlau* Nekropolen Tf. 10, 11. *Cecil Smith* Forman Coll. Nr. 319 zu 42. — Besonders minderwertige, aber zum Teil wichtige Abb.: *Micali* Mon. ined. Tf. 42, 2 (Eucheiros). Museo Gregoriano II Tf. 64—66, 2; 67, 2. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 29, 680, Tf. 33, 821. — Beschreibungen und Angaben. Signiertes. Chiron, Neandros, Myspios: *Klein* 79, 84. Tlenpolemos: *Klein* 84, 1 nicht von Sakonides bemalt, also verschiedene Maler bei ihm. — Nachträge zu *Klein*, soweit nicht durch die Abbildungszitate gegeben (vgl. *Nicole*

Rev. arch. IV 1916, 377 ff. passim, zum Teil berichtigt durch *Hoppin* Amer. Journ. Arch. XXI 1917, 309 f.): Tleson: *Pottier* Gaz. arch. XIII 1888, 171. *Pollak* Arch.-ep. Mitt. XVI 1893, 250 (auch Ergoteles). *Hauser* Jahrb. XI 1896, 182, 18 f. Anz. XIX 1904, 105 (2 Schalen), 195. *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905 II 250, 2. *Jacobsthal* Göttinger Vasen 12, 1. Hermogenes: *Hauser* a. O. 182, 20. Xenokles: *Pollak* Arch.-ep. Mitt. XVIII 1895, 15, 5, wogegen 22, 22 wohl nur eine jener signaturähnlichen sinnlosen Inschriften ist; die Verschreibung wäre zu arg. Telesaia (?): ebda 19, 17, vgl. *Pottier* Cat. III 731, der die Lesung des unvollständig überlieferten Namens bezweifelt; sachlich vgl. §§ 32, 34. Eucheiros (?): Brit. Mus. Vases II 273 B 601, 7. Sondros: ebda 6 (*Prinz* Naukratis 79). Schalenfüße und Scherben mit der Signatur des Nikosthenes: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 1746—1749 Tf. 85—87, Burlington Exhibition Catal. 1904, 95 G 5. Archeneïdes: die doppelseitige Inschrift Ἀρχενηίδης με ist offenbar auch eine Signatur; *Fröhner* Coll. van Branteghem Nr. 12. Dagegen beruht der unmögliche „Psoieas", Brit. Mus. Vases II B 600, 40, auf unorthographischer Deutung einer sinnlosen Inschrift. Die Orthographie verbietet auch, eine Scherbe von der Akropolis auf unseren Chiron (nicht Cheiron) zu beziehen: *Robert* RE III 2308, *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 132 (Pheidon). — Unsigniertes. In den meisten Katalogen, darunter den oben angeführten, Beschreibungen von ungleichem Wert, oft auch in Ausgrabungsberichten. Besonders Wichtiges wird im Folgenden genannt.

Einzelheiten. Technik. *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 102 ff.: an den Frauenprotomen bisweilen § 283
Vorzeichnung (Hermogenes), das Rot auf Tongrund (Sakonides), ausnahmsweise weißes Fleisch. — Formen. Auch abgesehen von dem bauchigen Typus mit scharf absetzendem niedrigem Rand und ziemlich niedrigem Fuß (Exekias, W. V. 1888 Tf. 7, 3; Abb. 249) schwanken Proportionen und Profilierung im einzelnen erheblich. Die Schalen können sowohl dem erstgenannten Typus nahe stehen (auffällig nur die mit ungefirnißtem Rande), wie den Absatz oder die Kante zwischen Schulter und mehr oder minder hohem Rande fast oder ganz aufgeben. Der Rand ist verschieden steil, meist mit leichter konkaver Schweifung, wodurch bei allmählichem Übergange der Schulter in den Rand eine S-förmige Linie entsteht. Der Fuß ist häufiger hoch als niedrig, einzelne ganz niedrige Formen leiten zu den in der Spätzeit beliebten Skyphoi über. Beispiele: W. V. 1889 Tf. 2; Vases du Louvre I Tf. 9, 242 (vgl. Tf. 17, 479, *Perrot* X 230, § 264), II Tf. 68, 65, Tf. 69 f.; *Masner* Österr. Mus. Tf. 5, 278, 280, 287, vgl. den „Skyphos" des Hermogenes, Mon. I Tf. 27, 46, dazu Mon. d. Lincei XVII 286; *Böhlau* Samml. Vogell Tf. 2, 1; Not. d. scavi 1897, 230; 1903, 34 ff., 205; 1913, 340. Skyphoi: *De Ridder* Vases Bibl. nat. I Tf. 10, 336, 344; vgl. *Graef* Nr. 1360—1407. — Verzierungsweise und Ornamentik. Belege für Vieles enthalten die Nachweise für die Formen, anderes ist durch die oben genannten Meisternamen unter den Abbildungen oder bei *Klein* leicht zu finden. Henkelpalmetten: nur bei Klitias wagerecht, sonst senkrecht an geschwungenen Stielen; die Kolben oft abwechselnd schwarz und rot. Männerköpfe: *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 142; *Klein* 84 (Epitimos), beides in Umrißzeichnung (vgl. die korinthische Büchse *Couve* Bull. hell. XXII 1898, 286); gewöhnliche schwarzfigurige Technik: *Gerhard* Griech. und etr. Trinksch. Tf. 2, zugleich ein Beispiel der Schale mit niedrigem, scharf absetzendem Rande mit zwei Bildfriesen (vgl. Fouilles de Delphes V 159, 657); Gelagerte über dem Knick: Berlin Nr. 1755, vgl. *Schneider* Röm. Mitt. IV 1889, 160. Ornamentierung der Außenseite: Efeu am Rande bei Hermogenes, *Klein* 82, 7, vgl. *Masner* Österr. Museum Nr. 279 und die „attisch-jonischen" bezw. jonischen Schalen Vases du Louvre II Tf. 68, 67, *Heinemann* Landschaftl. Elem. 67; im Henkelstreifen: Berlin Nr. 1777 (am Rand um die Tiere einzelne Trinkhörner), 2041. Spitzblätter am Rand: *Böhlau* Samml. Vogell Tf. 2, 2, Tf. 1, 11, vgl. Not. d. scavi 1903, 214 (nicht korinthisch, trotz des Fundortes; weißes Schildzeichen). Reicheres Ornament: s. o. zu Antidoros, ferner *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 33, 821; Not. d. scavi 1903, 210, 213, vgl. Berlin Nr. 2042, 2044 ff. Annual Brit. Sch. Ath. XIV 269 Tf. 9 b: verkehrter kleiner Tierfries in Silhouetten, vgl. *Graef* Tf. 88. Verzierter Fuß: Berlin Nr. 1800; am Schafte Strahlen, auf der Unterfläche Tierprotomen; diese wie die verkehrten Tierfriese am Bauch wirkten, wenn die Schale an der Wand hing; diesem Zwecke dienen sonst oft einfache Kreise, so schon bei Klitias und Ergotimos (*Körte* Gordion 141: schwarz und rot). Kleine Bildfelder: Berlin Nr. 1802; *Pagenstecher* Exped. Sieglin II 3 Tf. 11, 6. — Innenseite. Ausnahmsweise ungefirnißt: *Edgar* Annual Brit. Sch. Ath. V 63. Außer dem Mittelrund ist öfters noch ein schmaler Streifen in der Nähe des Randes tongrundig. Rundfries: Mon. d. Inst. XI Tf. 41; *Masner* Österr. Museum Nr. 279; Berlin Nr. 1800: Schiffe wie im Dinos des Exekias und anderen Mischgefäßen und Schalen, vgl. § 272; *Graef* Tf. 86, 1772 (Symplegmen). Rundbild: das in den randlosen Schalen beliebte Gorgoneion ist vereinzelt und spät (Berlin Nr. 2044; irrig *Buschor*[2] 130). Fußsegment: *Gerhard* AV Tf. 61 f. (Glaukytes, Signatur nicht erhalten); *Rochette* Mon. inéd. Tf. 49 (Jahresh. VI 1903, 170, Xenokles); *Inghirami* Vasi fittili I Tf. 72 (Augen und Nase als Füllung). Vier Gestalten ohne Segment: Berlin Nr. 1773 f., vgl. *Graef* Tf. 86, 1761 (päderastisch). Aktäon mit 7 Hunden: Elite céram. II Tf. 103 C. Raumfüllende Knospe: Burlington Exhibition Cat. 1888 Abb. 2. — Darstellungen. Das Wichtigste ist bei den obigen Nachweisen erwähnt. Die dekorative Absicht führte bis zu so ornamentalen Kompositionen wie die Läuferreihe Vases du Louvre II Tf. 68, 64 und erklärt die Menge der ganz oder teilweise sinnlosen Bilder wie *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. 1, 4; *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 5, 15; Not. d. scavi 1903, 34 Abb. 2 f., wo Sakonides geradezu an die „affektierten" Amphoren erinnert, 40, 10 (Nessos oder Eurytion mit Zuschauern); 208, 3 ist die Flucht der Nereiden vor Peleus im Schema der zuerst genannten Läufer gegeben. *De Ridder* Bibl. nat. I 209 ringt Herakles mit einem Panther. Reblauben: Berlin Nr. 1798. Ein vereinzeltes „landschaftliches Element" sind auch die „Felsen", die als ganz ungewöhnliche Raumfüllung in einem sonst stark dekorativ gehaltenen Bellerophonbild erscheinen: Abb. 249.

Inschriften. Die sinnlosen Inschriften im Henkelstreifen klingen oft an Signaturen an; die Grenze zwischen ihnen und verschriebenen Signaturen ist daher nicht ganz scharf, vgl. o. zu Xenokles (Arch.-ep. Mitt. Oesterr. XVIII 22, 22). Es fragt sich sogar, ob eine frühe rotfigurige Schale als signiertes Werk unseres Tleson zu betrachten ist: *Schneider* Röm. Mitt. IV 1889, 163 f. (*Hoppin* II 455). Name und Verbum kann man aus den undeutlichen Buchstaben leidlich herauslesen, statt des Vatersnamens steht aber nur Sinnloses da. Auf einer ungefähr gleichzeitigen rotfigurigen Schale erscheint ein Tleson als Liebling (*Pottier* Gaz. arch. XII 1887, 111; *Klein* Lieblingsinschr. 66; Ἐφ. 1890, 10, 1), schwerlich unser Meister (vgl. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei 47 f.). Die Frage ist nicht so wichtig, weil die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit sowieso besteht und das rotfigurige Bild doch gewiß nicht von der gleichen Hand wäre wie das schwarzfigurige. Die Werkstatt des Tleson würde dann als beidstilig neben die des Nikosthenes (Anakles) und Hischylos (Sakonides) treten. Wir können angesichts dieser Zusammenhänge auch den fortschrittlichen Kleisophos sehr wohl noch in der Werkstatt unseres Xenokles tätig denken (vgl. §§ 286 f.) Offenbar verfehlt ist dagegen der Versuch, unserem Eucheiros, dem Sohne des Ergotimos, ein rotfiguriges Alabastron zuzuweisen (*Wernicke* Anz. IV 1889, 151, Brit. Mus. E 718, nicht 687). Die Inschrift Ἀφροδισία καλὴ τὼς (?) δοκεῖ Εὐχείρῳ kann ein beliebiger Träger dieses Namens für seine Liebste bestellt haben; sollte es der Töpfername sein, so wäre es doch schwerlich unser Eucheiros; denn die Angabe „Stil des Brygos" bedingt für ihn ein Greisenalter, in dem er sich kaum durch eine solche Inschrift lächerlich gemacht haben würde. Was die Doppelsignaturen mit ἐποίησεν betrifft (Archikles und Glaukytes, Anakles und Nikosthenes), so verbietet die Zeichnung, die Bilder beider Seiten auf zwei Malerhände zu verteilen. — Zu den Trinksprüchen und Beischriften (Σρίξ ἥδε χαῖρε bei Glaukytes, W. V. 1889 Tf. 2, 2 a) vgl. § 33. Ungewöhnlich χαῖρε καὶ πρόπιθι, *Graef* Nr. 1751. Rätselhafte Anrede an Tlepolemos: *Klein* 84 (*Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 93, vgl. zum Namen 235). Statt Inschriften dienen oft nur kleine Kleckse und Punkte zur Raumfüllung. — Beziehungen. Jonische Schalen: § 194; Attisch-jonisches s. o.; auch die späte Verzierung mit Augen gehört mittelbar hierher; die Augen waren damals freilich schon attisches Gemeingut (*Graef* 180 f., 188, Tf. 86, 1730). Abhängigkeit vom Lakonischen behauptet *Droop* Journ. hell. stud. XXX 1910, 21 ff. (entschieden dagegen *Graef* Vasen v. d. Akropolis 188, skeptisch *Ure* Ἐφ. 1915, 121 ff.) Ein zwingender Grund liegt hier so wenig wie bei Nikosthenes vor, vgl. § 230. Die von *Droop* angeführten Ornamente genügen nicht, auch nicht die vereinzelten Granaten wie *Droop* 26 c, Berlin Nr. 2039 (erst recht nicht das Netzwerk) oder gar die Hühner. Eher ließe sich als Gegengrund anführen, daß die attischen Schalen oft gar keine Innenbilder, nie die großen lakonischen haben. Die schwarz-rot-schwarzen Flügel sind korinthisch, chalkidisch und lakonisch, und zwar offenbar ursprünglich korinthisch; man wird sie lieber mit *Thiersch* Tyrrh. Amphoren 137 auf korinthischen oder auch auf chalkidischen Einfluß zurückführen als auf lakonischen — wenn man überhaupt Abhängigkeit annimmt.

Tychios, Charitaios

§ 284 Von den zahlreichen schwarzfigurigen Hydrien sind nur sechs signiert. Zwei haben wir bei Timagora bereits kennengelernt: sie haben noch nicht die Eleganz der Form wie die anderen, bei welchen toreutische Vorbilder des chalkidischen Typus stärker durchklingen. Zwei von diesen sind von Pamphaios, in dessen Werkstatt der rotfigurige Stil nach Ausweis unserer Funde wahrscheinlich durchaus vorherrschte, mindestens aber ausgiebig gepflegt wurde. Stilistisch sehr nahe steht ihnen das Wenige, was von den Bildern auf der Hydria des Tychios alt ist: die mageren Pferdeköpfe mit der runden Nase und der struppigen Mähne sowie der Gewandstil. Dieser allein verleiht der Hydria des Tychios ein gewisses Interesse: er gehört zum Freiesten, was es auf signierten schwarzfigurigen Gefäßen gibt. Alt sind die dekorativen roten „Faltenstreifen" und wahrscheinlich lag auch das Gewand bei einzelnen Gestalten ebenso wie bei Pamphaios allzu gleichmäßig am Körper
Abb. 244 an; bei anderen aber ist es auch da, wo es nicht frei hängt, bereits als Masse, nicht mehr nur als Fläche empfunden (ähnlich bisweilen bei Pamphaios). Hier spiegelt sich an einem bescheidenen Tongefäß ein Schritt jener Entwicklung, die von dem dekorativen Manierismus der zierlichen Marmormädchen von der Akropolis zu der frühklassischen Monumentalität der Olympiaskulpturen mit ihrer Naturwahrheit führt; eine kleine Mädchengestalt von der Burg zeigt die gleichen gestauten Gewandmassen im Nacken wie eine flüchtig hingeworfene Gestalt auf der Schulter unserer Hydria. Dies ist wichtiger als die für den späten schwarzfigurigen Stil bezeichnende kursive Raschheit, mit welcher die Gewandsäume durch perspektivisch gemeinte Ritzlinien angedeutet sind.

An sich viel merkwürdiger sind die Hydrien des Charitaios; zu der signierten kommt
Abb. 245, 247 eine mit voller Sicherheit zuweisbare unsignierte, ferner eine signierte Kleinmeisterschale, die nur innen ein Bild zeigt: Herakles und der Löwe im gleichen Schema wie z. B. bei Sokles. Dieser überkommene Typus war kein günstiger Vorwurf für die an den Hydrien

frei entfaltete Eigenart des Meisters. Im Sinn akademischer Richtigkeit und „Schönheit" war er kein guter Zeichner. Der etwas dürre und schwächliche Herakles und vollends der unmögliche Löwe mit den langen Beinen wirken fast wie Karikaturen; das εὖ der Signatur gilt, wie bei Exekias, gewiß der Töpferarbeit. Auch die kleinen Löwen und das Reh, die nach Art der jüngeren Hydrien zwischen Kleinmeisterpalmetten in dem Streifen unter dem Hauptbild erscheinen, sind wenig erfreulich. Mit den Pferden in den vier Bildern an Bauch und Schulter der Hydrien war der Maler dagegen in seinem Elemente. Mit scharfem Blick hat er Formen und Bewegungen der Tiere und die Haltung ihrer Reiter beobachtet und mit treffenden Zügen gibt er sie wieder: er ist ein Realist von entschiedener Begabung. Natürlich ist er nicht unabhängig von der allgemeinen Typik und hinter der vortrefflichen Komposition von fünf zu Pferde haltenden Amazonen dürften Vorgänger des Parthenonfrieses in der großen Kunst stehen[1]). Dort wurzelt ja auch seine ganze Richtung: sein Realismus ist nur ein Abglanz jener schon bei Tychios herangezogenen Wahrheitskunst, die mit den ornamentalen Formeln des älteren Archaismus brach und in ihrem Streben nach Naturnähe zunächst mehr Blick für das Charakteristische als für das Schöne hatte. Solche Kunst ist nur soweit lehrbar, als auch sie mit festen Formeln arbeitet; überzeugend wirkt sie nur da, wo eigene Begabung und Beobachtung vereinigt sind: daher bei unserem Maler der lächerliche Löwenkampf neben den prächtigen Pferdebildern. Abb. 245 Abb. 247

§ 285 Es ist lehrreich, diese in immer noch archaischen Formeln doch so lebensvoll wirkenden Alltagsgäule mit den wundervollen Rossen des Exekias zu vergleichen. Es sollen Rassetiere sein wie diese; aber Charitaios (oder sein Maler) sah und empfand sie anders als Exekias, nüchtern und ohne die Freude an der schönen Linie, die Exekias mit ornamentalster Sicherheit zu führen und doch zugleich mit ebensoviel Naturwahrheit zu erfüllen vermochte. Neben dem sicheren Stile der Großmeister des Kerameikos kann sich der bescheidene Realismus unseres Malers natürlich nicht sehen lassen; was er an Stil besitzt, ist entlehnt und in der Ausführung unbedeutend; in der Naturbeobachtung aber ist er persönlich und daher leben seine Bilder. Sein Menschentypus zeigt nichts Eigenes, seine Pferde dagegen erkennt man auf der ersten Blick: sie unterscheiden sich von den realistischen Pferden des Tychios oder Pamphaios ebenso deutlich wie von ornamentalen Pferdetypen. Wie so oft in der Kunstgeschichte bewährt sich der Realismus auch hier zunächst nur im Tierbild, und zwar höchst wahrscheinlich in der Beschränkung auf ein einziges Tier; dafür spricht die Vorherrschaft des Pferdes auf beiden Hydrien. Die unsignierte zeigt ein ungewöhnliches Bild: acht Pferde mit zwei Wärtern (neben welchen καλός steht) um einen hohen weißen Tränktrog in dekorativer Symmetrie und doch im einzelnen lebendig gruppiert. Schon der Dipylonstil liebte solche Stallbilder des attischen Lieblingstieres und im frühklassischen rotfigurigen Stile finden wir wieder einen realistischen Pferdemeister (§§ 568 ff.). — Der Versuch, Pferdeköpfe nicht nur von vorn, sondern selbst in Schrägansicht zu zeichnen, und flüchtig freie Gewandfalten zeigen greifbar, daß wir uns bei Tychios und Charitaios in der Spätzeit des schwarzfigurigen Stiles befinden — gewiß im letzten Drittel, wahrscheinlich im letzten Viertel des 6. Jahrh. Abb. 245

Literatur. *Klein* Meistersignaturen 50 f. W.V. 1889 Tf. 6 (Abb. 244, 247); vgl. *Fölzer* D. Hydria 81 f. Tf. 8, 123. Zu Tychios: Hydria des Pamphaios W. V. D Tf. 6 oben. Kore von der Burg: *Schrader* Auswahl archaischer Marmorskulpturen im Akropolismuseum 39 f. — Die Verzierungsweise der Hydria des Charitaios ist in den Lexika falsch beschrieben. Unsigniert: *Cecil Smith* Forman Collection zu 42, Nr. 285 (Abb. 245); die Übereinstimmung der Zeichnung bis ins einzelne ist so groß, daß kein Zweifel möglich ist; die Hydria ergänzt glücklich die im Strich etwas unsichere Durchzeichnung der verschollenen signierten. Ganz unsicher ist die Zuweisung der Scherbe eines großen Pinax, zu welcher anscheinend drei weitere mit geringen Resten einer sepulkralen Darstellung gehören, auf Grund des Inschriftrestes αριτα (*Wolters* Ἐφ. 1888, 185 f. 4—7; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Nr. 848—851); auf jeden Fall ist es zuviel gesagt, daß dies ein Erzeugnis der gleichen Malerhand sei, das „bei weitem die anderen überragt" (*Pollak* Arch.-ep. Mitt. Oesterr. XVIII 1895, 19, 16). Die dicke Tonplatte stammt nach ihrem Fundorte gewiß von einem Grabmal. Abb. 244, 247 Abb. 245

Kleisophos (Xenokles)

§ 280 Xenokles und Kleisophos haben eine merkwürdige Kanne von stark toreutischer Form gemeinsam signiert. Die Worte der Inschrift sind in ungewöhnlicher Weise im Bildfelde verstreut; bei der nächstliegenden Beziehung der Worte zueinander ist Kleisophos als Maler zu betrachten, Xenokles als Töpfer. Daß dies der Xenokles ist, aus dessen Werkstatt wir zahlreiche Kleinmeisterschalen besitzen, ist nicht sicher nachweisbar, aber, wie wir gesehen haben, sehr wohl möglich. — Kleisophos führt uns von allem bisher Betrachteten weit ab. Er bediente sich zwar der schwarzfigurigen Technik, aber er hat mit den verschiedenen Abb. 254

[1]) Ähnliches Bild eines anderen, weniger eigenartigen Malers: *Gerhard* AV Tf. 199.

Richtungen der Blüte des schwarzfigurigen Stiles kaum etwas anderes als die Formelsprache der Zeit gemeinsam und hebt sich auch aus der Fülle des späten Schwarzfigurigen sehr entschieden heraus. Sein erstaunlich naturalistisches Bild stellt sich geistig wie zeichnerisch zur ersten Blüte des strengen rotfigurigen Stils, aber es ist keine von jenen Übersetzungen des Neuen in die alte Technik, weder eine sklavische noch eine freie: Kleisophos zeigt eine ganz persönliche Eigenart. Auch von der großen Malerei kann er nur im allgemeinen beeinflußt sein; Abhängigkeit im einzelnen schließt der Gegenstand aus. Der bescheidene Realismus des Pferdemalers Charitaios verschwindet neben der Wucht dieses „menschlichen
Abb. 222 Dokumentes“ und auch die dickwänstigen, unanständigen Silene, die wir in prächtigen Beispielen bei Amasis betrachtet haben, lassen sich nicht vergleichen. In ihrer tierischen Drolligkeit geben sie ein lustiges Zerrbild menschlicher Schwächen, Kleisophos aber greift völlig ernsthaft ins Menschenleben; ihm ist es nicht um Karikatur und Komik zu tun, sondern um Drastik und rücksichtslose Wahrheit; von Schönheit ist vollends keine Rede.

Wir sehen bärtige Männer bei einem schon recht fortgeschrittenen Gelage. Feiste formlose Rümpfe mit runden Rücken, Gliedmaaßen, die für die Formensprache der Zeit etwas schwächlich sind, stark bewegte, individuell sehr verschiedene Profile, höchst charakteristische Haltungen und Bewegungen, ja selbst ein mit den einfachsten Mitteln treffsicher erreichter Gesichtsausdruck lassen uns die archaischen Formeln der Zeichnung ganz vergessen. Wir sehen diese nackten Schlemmer mit ihren Weiberhauben und Stiefeln leibhaftig vor uns, empfinden die Mühe, mit welcher der am Boden Sitzende mit angestrengt hochgezogenen Brauen versucht, die Schale in die richtige Lage zum Trinken zu bringen, die Behaglichkeit des Gelagerten und des Flötenden, die Beflissenheit des Schenken und vollends die gegensätzliche Stimmung des beispiellosen Huckepackpaares: der nach griechischer Art wie im Damensattel Getragene kann und mag dabei den Schließmuskel nicht festhalten; er zieht auch das andere Bein hoch und explodiert mit stärkstem Erfolge. Sein stilles Antlitz spiegelt die Erleichterung wider, der andere aber schreit entsetzt mit hochgeschwungenen Brauen. Hier haben wir die letzten, nur der Kleinkunst dieser Zeit zugänglichen Möglichkeiten jenes Realismus, den die griechische Kunst brauchte, um von den archaischen Formeln frei und Herr der Natur zu werden. Im rotfigurigen Stile werden wir diese Entwicklung und das Entstehen der neuen klassischen Stilisierung schrittweise verfolgen.

§ 287 Die enge Beziehung des Malers zum rotfigurigen Stile verrät sich auch in Äußerlichkeiten: unter dem Henkelansatz ist ein Skyphos in rotfiguriger Technik gemalt und der in dem großen Krater schwimmende oder in Schnee steckende Psykter gehört der jüngeren, meist rotfigurig verzierten Formtypik an. Die metallische Form der Kanne mit den plastischen Schlangen auf dem Rand erinnert an Nikosthenes, in dessen Werkstatt Epiktet, einer der Frühmeister des rotfigurigen Stiles, tätig war. Die Zeichnung der Hauben und des Schurzes des Schenken sowie die Ansätze zur Perspektive am rechten Beine des Getragenen und besonders am rechten Arme des Trägers kommen hinzu, um die Ansetzung ins spätere 6. Jahrh. zweifellos zu machen. — *Furtwängler* hat dem Kleisophos eine ganze Reihe von Gefäßen zugewiesen: 7 sogenannte Stamnoi und 1 Amphora. Der Stamnos ist wie jener Psykter eine vorwiegend im rotfigurigen Stil übliche Form. Soweit eine Nachprüfung möglich ist, scheinen die Stamnoi von der gleichen Hand zu sein, die Amphora allenfalls aus der gleichen Werkstatt wie sie. Die Verwandtschaft mit der Kanne des Kleisophos ist bei allen deutlich, ebenso aber auch der große Abstand an Feinheit: die derben Formen sind ziemlich roh hingemalt, die Ritzlinien grob und flüchtig, in größtem Gegensatze zu der Feinheit bei Kleisophos; auch die reichliche Verwendung von Weiß, das an der Kanne gänzlich fehlt, sticht ab und von feinerer Charakteristik und Drastik ist vollends keine Rede. So dürfte höchstens sein Einfluß bei einem Genossen oder allenfalls in der eigenen Werkstatt, wenn er eine solche je besaß, vorliegen. Gelage, Athleten und Wagenrennen sind für diese Gefäße typisch; auch der Thiasos kommt vor. Wie die Stamnoi hat die Amphora einen kleinen Schulterfries.

Abb. 254 Literatur. *Schneider* Ath. Mitt. XIV 1889, 334 ff. Tf. 13 f. (Abb. 254); W. V. 1889 Tf. 1, 3; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 30, 691. Die Komposition klafft infolge der Aufrollung des Bildes in der oberen Hälfte irreführend auseinander. *Schneider* und *Milliet* Premières époques de la céram. gr. 95 f. würdigen die Kanne gut (der „Liebling“ Kleisophos auf einer rotfigurigen Vase fällt jedoch fort, vgl. *Klein* 106). *Milliet* setzt die Kanne allzu spät in den Anfang des 5. Jahrh. Gegen den „Kleinmeister“ Xenokles spricht weder die andere Handschrift der Signatur, eben die des Kleisophos, noch die unkontrahierte Endung ης: auch Sokles wechselt mit der Endung (*Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 194). — Zuweisungen: *Furtwängler* Anz. VIII 1893, 85, 17, vgl. *Pottier* Cat. III 786, 802 f.; *Jacobsthal* Göttinger Vasen 40; Vases du Louvre II Tf. 70, 216 (*Perrot* X 287), Tf. 84, 314; *de Ridder* Vases Bibl. nat. I 160 f. Tf. 6, 252; 251: *Luynes* Choix de vases peints Tf. 4 f.; Museo Gregoriano II Tf. 17, 1; Journ. hell. stud. XXIV 1904, 301. Hauben und Sonnenschirme als Zeichen von τρυφή auf rotfigurigen Vasen: Élite céram. IV Tf. 92 f.

Nikosthenes

Haben uns die Kanne des Kleisophos und selbst die bescheidenen Hydrien des Charitaios § 288
an Probleme der allgemeinen Kunstentwicklung des ausgehenden Archaismus herangeführt, so betreten wir in der Werkstatt des Nikosthenes den Boden eines rein handwerklichen Großbetriebes der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. Dieser Töpfermeister, von dem wir an 100 signierte Abb. 255–260
Gefäße und Scherben besitzen, beschäftigte die verschiedenartigsten Maler und hat vielleicht gar nicht selbst gemalt. Auf keinen Fall hat er als Maler eine künstlerische Überzeugung oder auch nur ein ernstliches Interesse gehabt; sofern er sich nicht mit der allergewöhnlichsten dekorativen Schilderei begnügte, legte er nur Wert auf Besonderheiten, die das Auge der Käufer reizen konnten; so hat er sich denn auch einen der frühesten Maler des rotfigurigen Stiles gekauft — wie man auf Grund des Sklavennamens Epiktetos vielleicht ganz wörtlich annehmen darf. Mindestens noch zwei weitere Vertreter des neuen Stiles waren bei ihm tätig, einer von diesen vielleicht auch bei Pamphaios wie sein Genosse Epiktet, den wir bei fünf verschiedenen Töpfern finden. Deshalb würde die Geschichte von Malerei und Zeichnung nichts verlieren, wenn wir kein einziges Gefäß aus der Werkstatt des Nikosthenes besäßen; der Wert unserer Funde liegt vielmehr darin, daß sie uns einen einzigartigen Einblick in eine ungewöhnlich betriebsame Töpferei gestatten. Nikosthenes hat es zweifellos erreicht, daß seine Musterausstellungen — wie wir solche aus Darstellungen von Töpfereien kennen — dem flüchtigen Blicke mehr auffielen als die von viel bedeutenderen Töpfern und Abb. 384
Malern. Er hat einen eigenen, ganz ungewöhnlichen Amphorentypus ausgebildet, die ver- Abb. 255
schiedensten anderen Gefäßformen gepflegt und mehr oder minder eigenartig abgewandelt, manche, wie die Omphalosschale, vielleicht auch neu in die attische Keramik eingeführt; technisch hat er das Allerverschiedenste versucht und auch da anscheinend Neues gebracht. Die Ehre der Erfindung der rotfigurigen Technik gebührt ihm allerdings schwerlich; sie ist in enger Berührung mit der großen Malerei aus zeichnerischen Gründen, für die er kaum ein Organ hatte, entstanden; dagegen scheint er den weißen oder vielmehr sahnigen Malgrund in die attische Keramik eingeführt zu haben, und zwar diesen vielleicht wirklich aus der großen Malerei, nicht aus altmodischen Vasengattungen wie die jonischen und kykladischen, die lakonische und die böotische. Es wäre bezeichnend, wenn seine einzige Entlehnung aus der großen Kunst etwas rein Technisches beträfe; fällt auch das weg, so wäre zu sagen, daß er in seinem Streben nach Abwechslung und Buntheit auch einen technischen Archaismus, der anderwärts im Absterben war, nicht gescheut habe; ähnlich ist seine Vorliebe für hellen Ton zu beurteilen. Vielleicht trifft beides zu, denn sein weißer Überzug ist besser als in den genannten Gattungen, und schließlich verwischen sich ja auch die Grenzen zur großen Malerei in den Tonsarkophagen und Pinakes, späterhin auch in den weißgrundigen polychromen Gefäßen.

Diese letztere Entwicklung führt freilich zweifellos von seinen dekorativen Absichten § 289
weg; wenn er durch den weißen Überzug in Wettbewerb mit einer anderen Kunstgattung treten wollte, so war es nicht die große Malerei, sondern die Toreutik. Die Einwirkung dieser vornehmeren Technik ist uns schon oft aufgefallen; häufig sahen wir die Töpfer bis an die Grenze dessen gehen, was noch als werkstoffgerecht gelten kann. Nikosthenes bewegte sich vielfach in der Nähe dieser Grenze; in seiner Hauptschöpfung, der Bandhenkelamphora, Abb. 255
hat er sie weit überschritten. Diese sklavische Nachbildung dünner Blechgefäße in Ton ist eine Geschmacksverirrung, die bei schwarzfigurigen, im wesentlichen tongrundigen Vasen viel schwerer wiegt als im etruskischen Bucchero: dort ist es, wenn man so sagen darf, ein ehrlicher Ersatz für echtes Metall: mattglänzend schwarz, erst mit Gravierungen, dann mit Reliefs; bei Nikosthenes ist es reine Stillosigkeit. Vielleicht hat er das selbst gefühlt, denn er hat es gelegentlich mit einer anderen Verzierungsweise versucht, die wir schon in ihren Beziehungen zum griechischen Bucchero und zur Toreutik kennen gelernt haben: der „schwarzbunten“. Die ganze Amphora ist gefirnißt und nur an Hals und Henkeln sind einzelne Gestalten mit Deckfarbe aufgesetzt: Weiß mit Ritzung und wenig Rot. Diese alte Technik ist eine Weile in Wettbewerb mit der rotfigurigen getreten, konnte sich aber aus technischen wie aus künstlerischen Gründen nicht behaupten; Nikosthenes hat sie offenbar ihrer geringen Haltbarkeit wegen wenig geübt. Rotfigurige Amphoren dieser Form wirken immerhin noch

besser als schwarzfigurige, weil der Ton mehr von dem metallischen Firnis bedeckt ist; wir
Abb. 362f. besitzen keine solche Amphora von Nikosthenes, dagegen einige von Pamphaios, der die Form zweifellos von Nikosthenes übernommen hat; er behandelte sie im einzelnen keramischer, aber die Blechhenkel bleiben peinlich. Die gleichen, wahrscheinlich jonischen Metallvorbilder scheinen übrigens schon vor Nikosthenes auch von Griechen bisweilen nachgeahmt worden zu sein; in dem überhaupt stark toreutischen lakonischen Stile findet sich ein einzelnes, etwa gleichzeitiges Beispiel; ins Extrem ist aber erst Nikosthenes gegangen.

Abb. 250 Viel glücklicher sind seine Kratere, Kannen, Becher und Omphalosschalen, wo er zum Teil auch den Firnis in großen Flächen wirken ließ. Am eigenartigsten und feinsten sind seine weißgrundigen Kannen mit plastischen Köpfen an der Mündung. Sie werden noch übertroffen von
Abb. 257 einigen unsignierten Kannen mit Köpfen an den Henkeln, zum Teil auch mit jenen Schlangen
Abb. 788 auf dem Rande wie bei Kleisophos; bei neuen Formen der alten Schnabelkanne erscheinen sogar halbe Frauengestalten, die sich mit den Armen auf dem Rand halten. In diesen und ähnlichen Fällen muß man mit Zuweisungen an seine Werkstatt sehr vorsichtig sein; keine einzige von seinen typischen Amphoren ist unsigniert und selbst unverzierte Omphalosschalen und Becher tragen seinen Namen; dies spricht dagegen, daß er Prachtstücke unsigniert gelassen haben sollte. Aus dem Stil ergäbe sich auch dann kein sicherer Beweis, wenn er mit signierten Gefäßen völlig übereinstimmte: wie Epiktet und der „Pamphaiosmaler" könnte auch dieser Geselle in eine andere Werkstatt übergegangen sein. Die Frage ist bei dem industriellen Charakter des Nikosthenes nicht sehr wichtig. Für uns ist er der Bahnbrecher einer extrem toreutischen Formgebung und des weißen Überzuges, jeder Neuerung und Abwechslung geneigt; auch von der Formgebung wissen wir ja nicht, was auf ihn selbst, was auf Vorschläge seiner Töpfergesellen zurückgeht. Diese konnten wie die Maler zu anderen Meistern gehen oder selbständig werden, andere konnten die wirkungsvollen Neuerungen des Nikosthenes nachahmen, abwandeln, verbessern: ein Kreis, in dem die Grenzen der Werkstatt sich verwischen. Daß es wirklich so ging, darf man aus der allgemeinen Verbreitung von manchen seiner Neuerungen schließen; so ist der von ihm auf besonders sorgfältige Gefäße beschränkte weiße Malgrund später auch in der billigsten Schleuderware beliebt. Die Durchschnittsware des Nikosthenes steht verbindend zwischen der „tyrrhenischen" Gattung und den Massenerzeugnissen des späten schwarzfigurigen Stiles.

§ 290 Auf die bildliche Verzierung seiner Gefäße legte Nikosthenes wenig Wert. Er ließ sie machen, weil die Käufer nun einmal daran gewöhnt waren, schätzte aber die gar nicht oder nur ornamental verzierten Gefäße, die er ebenfalls signierte, gewiß nicht geringer. Die große Mehrzahl der schwarzfigurigen Bilder ist zeichnerisch wie gegenständlich gleich unbedeutend, manche sind roh über die „Lötringe" der Amphoren hinweggemalt; Tierfriese und mehr oder minder bedeutungslose Zusammen-
Abb. 255 stellungen menschlicher Typen wiegen vor, Tänzer, Athleten, Päderasten und der dionysische Thiasos gehören schon zu den inhaltreicheren Darstellungen. Keine einzige bedeutende mythische Szene findet sich; denn Aeneas mit Anchises auf dem Rücken und Askanios, primitiv gezeichnet im Vergleich mit der Kanne des Kleisophos, kann nicht als solche gelten. Viel eigenartiger sind die Bilder der unsignierten Kannen mit Kleeblattmündung, die anscheinend alle vier dem gleichen Meister
Abb. 257 angehören: Peleus, der Achill zu Chiron bringt oder, ein ganz seltener Mythos, von wilden Tieren belagert auf einem Baume des Pelion sitzt. Die dritte Kanne zeigt Herakles in ungewöhnlichem Schema den Löwen von hinten würgend; auf signierten Gefäßen kommt neben dem gewöhnlichen „Stehschema" nur, wie auch bei Tleson, der ältere Typus des noch nicht zur Ringergruppe ausgebildeten Kampfes mit Schwert oder Keule vor. — Die signierten weißgrundigen Kannen zeigen ebenso wie eine feine Pyxis nur handlungslose Götterversammlungen. Diese drei Gefäße sowie der
Abb. 256 an Kolchos erinnernde Halsfries des Kraters stehen dem Manierismus nahe, die perspektivische Gewandzeichnung ist jedoch kursiver als dort und nähert sich der gewöhnlichen späten schwarzfigurigen Art. Die große Mehrzahl der Bilder steht zwischen dieser und dem späten „Tyrrhenischen": Nikosthenes ist mit seiner dekorativen Massenware in vieler Beziehung der Nachfolger jener Gattung, von den Tierfriesen, dem Palmettenlotoskreuz am Halse, dem Efeu und den Spitzblättern bis zu der Buntheit auf hellem Tongrund und der flüchtigen Zeichnung; aber was dort trotz allem noch an Saft und Kraft war, ist bei ihm schon ziemlich vertrocknet. Von den landschaftlichen Elementen des „Tyrrhenischen" ist auch nur eines übrig: der Thiasos bewegt sich zwischen Reben,
Abb. 255 kleine Silene klettern daran herauf oder die ganze Schar hält Efeuzweige, die dekorativ wirkungsvoll den Grund füllen. Solche Zweige in flüchtig andeutender Stilisierung überspinnen auch frei die ganze Bildfläche: wieder ein Hauptmotiv des späten schwarzfigurigen Stiles, oft in Verbindung mit dem
Abb. 257 weißen Malgrunde. Dieser Entwicklung fern stehen die zarten Bäumchen auf den unsignierten weißgrundigen Kannen. — Eigenartig und dabei nicht immer glücklich sind nur wenige Bilder.
Abb. 259 Höchst reizvoll ist ein Wettsegeln von vier eleganten kleinen Schiffen, die paarweise in leichter Staffelung, ohne Angabe von Wasser, auf der Außenseite einer Schale vom Typus der Augenschalen

erscheinen. Ihr Nebeneinander wirkt entschieden räumlich infolge der wie bei Exekias perspektivisch gezeichneten Schwellung der Segel; die vielen Geraden sind mit Relieflinien gezeichnet. Wenn die Schale steht, ist freilich die einfach ornamentale Verzierung einer anderen dekorativ wirksamer: einzelne Fadenranken mit zierlichen Blüten, wie auf der einen signierten und noch feiner auf den unsignierten Kannen. Abb. 257, 260 Wenig gelungen ist dagegen die Innenverzierung zweier weiterer Schalen dieser Form. Der Maler wagte keine ganz freie Behandlung der Fläche wie Exekias, sondern behielt das Mittelrund bei und reihte die Gestalten darum in Streifen, ohne diese durch Linien zu trennen. Abb. 258 Wenn so ein Streifen von Palästriten zwischen einem von Federvieh und einem anderen von „tyrrhenischen" und „Kleinmeister"-Tieren erscheint, so ergibt dies durchaus kein lebendiges Gewimmel noch gar eine tektonische Verzierung, sondern nur ein unklares Gewirr. Etwas freier greift das Ackerbaubild der anderen Schale mit dem Tierstreifen ineinander; hier stören besonders die Proportionsschwankungen. Die Bauern erinnern wie manche Tiere und die einzelnen Gestalten zwischen den Henkelpalmetten an die Kleinmeisterschalen, die Nikosthenes ebenfalls pflegte. Eine sehr feine hat er sich von Anakles machen lassen; das Bildchen zeigt Herakles im Kampfe mit der höchst Abb. 250 dekorativen Hydra, einmal mit einer vortrefflich frei bewegten Lerna dabei. — Die rotfigurigen Bilder beschäftigen uns hier nicht; es sei nur auf die in der Übergangszeit häufige Verbindung bescheidener schwarzfiguriger Innenbilder mit rotfigurigen Außenbildern hingewiesen. Vgl. §§ 298 f.

Literatur. Allgemeines. *Klein* Meistersignaturen 51 ff., 220, Nachträge von *Pottier* Gaz. § 291 arch. XIII 1888, 170 f.; *Reisch* Röm. Mitt. V 1890, 328, 1; im Folgenden mehrfach ergänzt. Vgl. *Nicole* Rev. arch. IV 1916, 388 ff., zum Teil berichtigt von *Hoppin* Amer. Journ. Arch. 1917, 310 f. Grundlegend *Löschcke* Arch. Zeit. XXXIX 1881, 34 ff. Seine Annahme, daß die etruskische Toreutik für Nikosthenes vorbildlich gewesen sei, ist nicht so rundweg abzulehnen wie *Klein* und *Pottier* tun, Bull. hell. XVII 1893, 433 ff., Cat. III 751 ff. *Löschcke* rechnet allerdings mit der alten, einige Jahrzehnte zu niedrigen Vasenchronologie, die etruskischem Einflusse günstiger ist. Wahrscheinlich sind gemeinsame ostgriechische Vorbilder wohl, gesichert jedoch nicht; für die Omphalosschale nimmt *Löschcke* selbst südostgriechische („kyprische") Erfindung an. Sicher ostgriechische Gefäße der nikosthenischen Form besitzen wir nicht; *Pottier* 432 ist spätlakonisch (§ 230), 439 f. offenbar attisch (vgl. *Hackl* Münchn. arch. Stud. 21, 76, der das Gefäß geradezu als unsignierte Nikosthenesamphora bezeichnet; sie trägt die gleiche Handelsmarke wie zwei sicher attische Vasen); die Caeretaner Amphora *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905 II 256, 12 steht im Verdacht, italisch-jonisch zu sein; am ehesten könnte 434 ostgriechisch sein, vgl. § 177. Wesentlich ferner stehen Burlington Exhibition Cat. 1904 Tf. 89 G 9 und die von *Pottier* angeführten attischen Vorläufer der nikosthenischen Amphora. *Pottier* betont auch sonst Jonismen, zumal in der Ornamentik, stärker als bei Gefäßen der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. angebracht ist. Efeu und Spitzblätter z. B. sind ja schon vorher, so grade an den „tyrrhenischen" Amphoren, in Attika eingebürgert, die Augenschale haben Amasis und Exekias auch schon, das rotfigurige Blattband korinthische Vasen so gut wie jonische. Am ehesten wäre der Metopenmäander für jonisch zu halten, doch kann er dem Nikosthenes auch durch die attische Architektur, Toreutik oder sonstwie vermittelt sein. Die von *Weege* Jahrb. XXXI 1916, 152 mit den streng ornamental senkrechtstehenden Pflanzen etruskischer Grab- und Vasenbilder verglichenen frei bewegten grundfüllenden Ranken genügen auch nicht zum Nachweise gemeinsamer jonischer Vorbilder. Lakonischer Einfluß ist vollends unwahrscheinlich (§ 230). Anschluß des Nikosthenes an die „tyrrhenische" Gattung: *Thiersch* Tyrrh. Amphor. 135 f. Zuweisungen. Enge Beziehung der unsignierten weißgrundigen Kannen zu Nikosthenes: Burglinton Cat. 1904 Tf. 98 hat die ungewöhnliche Spirale aus Einzelgliedern, *Rochette* Mon. inéd. Tf. 68, 2 die Gruppe von Aeneas und Anchises wie auf der signierten Augenschale. Dagegen sind die vielen Füllinschriften des Siebhebers Ath. Mitt. XXII 1897 Tf. 13 und der Omphalosschale Arch. Zeit. 1881 Tf. 5 bei Nikosthenes ohne Analogie. — Daß Nikosthenes in Athen tätig war und die weißgrundigen Gefäße überhaupt attisch sind, bezweifelt *Ure* Ἐφ. 1912, 103 f. ohne jeden Grund; es ist völlig unmöglich, die weißgrundigen Gefäße, die ja gar keine Gattung für sich bilden wie später die polychromen Grablekythen, aus dem Zusammenhange der attischen Keramik herauszureißen. — Das Manuskript einer Monographie von *Boulanger* nennt *Perrot* X 256, 1. Einer solchen muß es überlassen bleiben, die einzelnen Maler der Werkstatt genau zu verfolgen. Die Thiasosbilder W. V. 1890 Tf. 2 und Tf. 5 sind z. B. von verschiedenen Händen. — Abbildungen (in reichlicher Auswahl). W.V. 1890—91 Tf. 1—6 (Abb. 255 f., 260; Tf. 7 rot- Abb. 255 f., 260 figurig); manches davon besser an anderem Ort; 1889 Tf. 7 (farbig, aber weniger genau *Gerhard* Griech. Abb. 258 und etr. Trinkschalen Tf. 1, 1—4, Trinkschalen und Gefäße Tf. 1, 1—3). *Pottier* Vases du Louvre II Tf. 70 f. F 100 ff., 72 F 125 (*Hoppin* II 229; nach *Beazley* VA 10 von Oltos rotfigurig bemalt. F 115 den Amphoren des Nikosthenes verwandt, der Bauch weißgrundig); Bull. hell. XVII 1893, 437. Einzelheiten von den Pariser Gefäßen: *Morin-Jean* Dessin d. animaux 173—176, 178 f. Manches wiederholt *Perrot* X 245—273 (Abb. 167 unsigniert); die Pyxis 261 schlecht nach *Milani* Mon. scelti di Firenze Tf. 1, 2—4. *De Ridder* Vases Bibl. nat. I Tf. 7, 258, Tf. 10, 334 („Olpe" mit geradem Rand, Omphalosschale; unsignierte: Arch. Zeit. 1881 Tf. 5, 1). *Walters* I Tf. 30 (die Kanne unsigniert), Tf. 35, 2 (farbig Gaz. arch. XIII 1888 Tf. 28 A, schwarzbunte Amphora, W. V. 1890 Tf. 2, 4, Louvre F 114). Journ. hell. stud. Tf. 49 (Abb. 259, Wettsegeln gut), Tf. 2 (unsignierte Chironkanne, Abb. 257); XVIII 1898 Tf. 17, 2 Abb. 257, 259 (Kyathos, vgl. *Swindler* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 315 f. Abb. 4; zur Form *Lau* Griech. Vasen (Abb. 780) Tf. 19, 1, unsigniert wie *Jacobsthal* Göttinger Vasen 13, 19). *Gardner* Ashmolean Vases 8, 11 Nr. 215 Tf. 4 (Päderasten, verstümmelt). *Pellegrini* Vasi di Bologna 28 f. Abb. 22 f. *Gardiner* Greek athl. sports and festivals, London 1910, 420 (*Panojka* Musée Blacas Tf. 2, Halsamphora). Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 16, 1 (Füllzweige; das Viergespann von vorn natürlich zusammengeschoben, daher ein zur Seite gewendeter Pferdekopf verdeckt). Burlington Exhibition Cat. 1904 Tf. 89 G 2 f. (nicht

G 4: vgl. 95 G 5, Schalenfuß mit Signatur, früher fälschlich an G 4, *Klein* Nr. 67); Tf. 98 (unsignierte Peleuskanne), dazu Coll. A. Castellani, 1884, Tf. 1, vgl. *Böhlau* Ath. Mitt. XXV 1900, 88, 2. Signierte Füße und sonstige Scherben von Skyphoi und Schalen: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 77 f. Nr. 1408–1410, Tf. 85—87 Nr. 1746—1749 („Kleinmeistertypus"); Amphorenscherben ohne Signatur:
Abb. 783 Tf. 55, 830 f. (vgl. Göttinger Vasen Tf. 6, 18). Unsignierte Schnabelkannen: *Lau* Gr. Vasen Tf. 15, 1 (*Gerhard* AV Tf. 67); *Rochette* Mon inéd. Tf. 68, 2. Unsignierte Siebheber: *Bulle* Ath. Mitt. XXII 1897, 388 f. Tf. 13; *Zahn* XXIV 1899, 340; vgl. *Kieseritzki* Anz. XIV 1899, 57. Die Unsicherheit aller Zuweisungen mit Ausnahme von Bruchstücken seiner typischen Amphoren sei nochmals betont. — Angaben. Anz. XIX 1904, 195 (Scherben einer Schale). *Pottier* Bull. musées de France 1910, 68 (Scherbe mit Artemis, sorgfältig; die Signatur sicher ergänzt). Ob eine geritzte Weihinschrift auf einer Scherbe von der Akropolis von unserem Nikosthenes stammen kann, bleibt zu untersuchen (Ath. Mitt. XIII 1888, 441).

§ 292 Einzelheiten, soweit nicht durch Hinweise zu den Abbildungen erledigt. Technik. Die sahnige Farbe des sehr fest gebundenen, nicht wie in den jonisch-kykladischen Stilen abblätternden Überzuges scheidet sich deutlich von dem weißen Pfeifentone der späteren Grablekythen (*Pottier* Lécythes blancs 5; *Riezler* Weißgrund. att. Lek. 46 f. *Fairbanks* Ath. White Lekythoi, Michigan Studies VI 14 ff., rechnet auch mit dem Einflusse der großen Malerei, 16). — Formen. Die Grundformen sind im einzelnen verschieden abgewandelt, so auch die beiden, doch wohl als Gegenstücke hergestellten, von der gleichen Hand bemalten weißgrundigen Kannen, ebenso die Schalen vom Typus der Augenschale (W. V. 1890 Tf. 4 f. [Abb. 260], 1889 Tf. 7); letztere stehen den leichten jonischen Vorbildern näher als der monumentalen Umbildung des Exekias, entbehren jedoch wie alle attischen Augenschalen der jonischen Einbiegung des Randes. Neben der metallischen findet sich die gewöhnliche Form der Halsamphora, doch mit Besonderheiten im einzelnen (Lippe, Fuß, Henkel, Halsverzierung). An dem Krater ist die Proportionsentwicklung gegenüber der Françoisvase auffällig (Abb. 215, 256); der Bauch ist im Verhältnis zum Hals eingeschrumpft, sein Durchmesser beträgt nur noch drei Viertel der Höhe (Françoisvase über neun Zehntel; *Perrot* X 260, 1); die Henkel sind vereinfacht. Drei Formen sind (abgesehen von den Fuß- und Randscherben vielleicht schwarzfiguriger Skyphoi von der Akropolis) nur unter den rotfigurigen Gefäßen vertreten: Skyphos, Kantharos und
Abb. 321 eine eigenartige Siebschüssel (W. V. 1890 Tf. 7). Fraglich ist das „lekythosähnliche Gefäß" *Klein* Nr. 52. Zu den unsignierten Schnabelkannen vgl. die spätkorinthische, *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905 II 241 f. — Verzierungsweise. Wenig glücklich ist die Anbringung eines einzelnen Auges mit einer schief sitzenden Nase auf der Amphora Burlington Cat. 1904 Tf. 89 G 2. Ein ausgespartes Bildfeld nur an der Kanne *de Ridder* Tf. 7, 258. Große Firnisflächen an den Omphalosschalen, Tf. 10, 334, Brit. Mus. B 368, an dem Kraterbauch, im Inneren mehrerer Schalen und an der schwarzbunten Amphora. Am weiträumigsten, frei von jedem horror vacui, ist die
Abb. 257 Bemalung der unsignierten weißgrundigen Kleeblattkannen. — Ornamentik. *Thiersch* „Tyrrh." Amphoren 135. Das gegenständige Lotospalmettenband mit Mittelkette ist bisweilen stark abgekürzt, so daß zwischen den Palmetten nur ein einzelner Kolben steht, und auch ohne die untere Hälfte verwendet; beides schon an einer ziemlich strengen attischen (nicht jonischen) Kanne, *de Ridder* Tf. 4, 181 (gewöhnlicher attischer Kassandratypus) und später oft an kleinen Gefäßen (Fouilles de Delphes V 162, 672; Gaz. arch. XIII 196); wenig glücklich ist die schief wirkende Verschiebung zu einer Art Wechselstand (W. V. 1890 Tf. 1, 4). Die von *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1263 betonte Ähnlichkeit der reichsten Bänder mit solchen der Northamptongattung bedeutet noch keinen Jonismus, da diese jonische Gattung attisiert (*Zahn* 1262). An die Stelle des Palmettenlotoskreuzes tritt bisweilen ein Palmettenkreuz (Louvre Tf. 70, 102; besondere Form Tf. 71, 109). Auf der Schulter der Amphoren oft Henkelpalmetten wie auf den Schalen. Zu den Fadenranken und zierlichen Blüten der Kanne W. V. 1890 Tf. 4, 2 und der Schale Tf. 5, 3 (Abb. 260), sowie der unsignierten Kannen vgl. *Böhlau* Ath. Mitt. XXV 1900, 87 ff., der jedoch Ungewöhnliches zu leicht „unattisch" und damit jonisch nennt. Strahlen abwechselnd in Firnis und in Umriß wie an den jonischen Augenschalen an den signierten, ganz in Umriß an den unsignierten Kannen (Abb. 257); Doppelstrahlen am Krater (Abb. 256), vgl. Amasis und die „affektierten" Amphoren; am Krater auch Metopenmäander. Dort und sonst bisweilen ungewöhnliche Spiralen aus Einzelgliedern (W. V. 1890 Tf. 1, 2, Tf. 6, 1; unsignierte Kanne Burlington Cat. 1904 Tf. 98); an der anderen Seite der Kraterhenkel der typische gegenständige Efeu. Blattrosetten an den Henkeln wie im attischen Tierfriesstil (Bull. hell. XVII 1897, 437, vgl. 435), vereinzelt Punktrosetten und Ranken zur Füllung (W. V. 1890 Tf. 1, 5; Louvre Tf. 70, 103, Tf. 71, 107; vgl. *Thiersch* a. O.) An einem unsignierten Becher eine rotfigurige Henkelpalmette aus einem tongrundigen Streifen herauswachsend (*Lau* Tf. 19, 1). Tierfriese. Reihen gleichgerichteter gleicher Tiere kann man nicht mit *Dümmler* Jahrb. X 1895, 42 als Jonismus des Nikosthenes auffassen, da sie sich ebenso schon im attischen Tierfriesstile finden. — Darstellungen, Zeichnung. Die Sirenen mit den Menschenbeinen und der Hippalektryon mit Pferdebeinen sehen stark nach Mummenschanz aus (W. V. 1890 Tf. 1, 2). Löwenkampf: ebda Tf. 2, 6b eine zerbrochene Amphora unter dem anstürmenden Löwen. Das seltene „Stehschema" mit Zupacken des Herakles von hinten ist durch einfaches Umdrehen des Löwenkörpers aus dem gewöhnlichen giebelförmigen Gegeneinander entwickelt; die Gruppe fügt sich so leichter zwischen andere Gestalten ein. Die einfache Form finden wir auf einer unsignierten Amphora des Andokides und sonst (z. B. *Inghirami* Vasi fittili I Tf. 61 f.; *de Lasteyrie* Album des musées de provence Tf. 20). Bei unserer „nikosthenischen" Kanne ist auch Herakles noch einmal umgedreht, so daß ein ganz verzwicktes Gebilde entstanden ist. Vgl. *Gardiner* Journ. hell. stud. XXV 1905, 273. Peleus auf dem Baum: *Wolters* Sitz. Akad.

München 1915 III 15, vgl. 14: Chiron menschenbeinig, noch Mitte 5. Jahrh. (Mon. d. Lincei XVII 83); diese alte Form, welche der Vorstellung vom Frauenraube der Kentauren zugrunde liegt — sie sind ja nur eine Art Pferdesilene —, ist nur bei dem menschlichen und weisen Chiron so lange bewahrt worden. Wettsegeln: vgl. *Sauer* N. Jahrb. XXIX 1912, 480. Ob der Maler mit der Sirene auf der Henkelranke bewußt an die Odysseussage erinnert, bleibt fraglich (*Loeschcke* a. O. 51; *Sellers* Journ. hell. stud. XIII 5, 12). Ackerbau: vgl. *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 172. Zu Askanios § 342. Henkelgestalten: Tf. 2, 6a lassen sich nicht so leicht wie 1b und 3a aus der Tänzertypik erklären; ob eine Erinnerung an Duschende, wie oft an Quellen und Brunnen, mitspielt? Vgl. *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 4. Die eine Frau in unmöglicher Verdrehung; eine Brust von vorn, eine von der Seite. Silenskopf von vorn: *de Ridder* Tf. 7, 258. Großer Gesichtswinkel (steile Stirnen, noch ungleichmäßig): W. V. 1890 Tf. 4, 1 f., vgl. 3. — Inschriften. In der Signatur mehrfach ἐποίει statt des vorherrschenden ἐποίησεν. Vereinzeltes Koppa: *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 100. Andere Inschriften kommen auf signierten Gefäßen fast gar nicht vor (καλός Louvre F 116, Kanne; fraglich, vielleicht sinnlos, *Klein* Lieblingsnamen 38). Handelsmarke: *Hackl* Münchn. arch. Studien 20 f.

Pamphaios

Sahen wir in der Werkstatt des Nikosthenes den rotfigurigen Stil nur eine geringe Rolle § 293
neben dem noch herrschenden schwarzfigurigen spielen, so ist das Verhältnis umgekehrt bei dem ihm in mancher Beziehung nahestehenden Pamphaios. Auch er ist uns nur als Töpfer greifbar; seine Gefäße sind von verschiedenen Händen bemalt. Die rotfigurigen gehen uns hier nur insofern an, als mindestens ein Maler, Epiktet, sowohl bei Nikosthenes wie bei ihm tätig war. Die Vermutung, daß er selbst bei Nikosthenes gearbeitet habe, ist unerweislich und nur ein bildlicher Ausdruck für das Verhältnis der beiden Meister, die man früher geradezu als Lehrer und Schüler bezeichnete. Das eigentümliche Zunftwesen des Kerameikos läßt auch für andere Möglichkeiten Raum; Pamphaios braucht nicht einmal jünger noch auch länger tätig gewesen zu sein. Sicher ist nur, was wir sehen: seine Werkstatt war moderner als die des Nikosthenes, mit welcher er sich dennoch auffällig berührt. Eine schwarzfigurige Augenschale sieht wie das Gegenstück zu der des Nikosthenes aus, und wenn dessen eigenartige Amphora in etwas weniger schroffer Metallform, ohne die Lötringe, unter seinen rotfigurigen Gefäßen erscheint, so wird er sie von Nikosthenes, nicht von dessen Metallvorbildern übernommen haben. Es kann Fundzufall sein, drückt aber das innere Verhältnis der beiden Werkstätten richtig aus, wenn wir nur bei Pamphaios auch einen Maler der ersten Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles, der dem jungen Euphronios nahestand, tätig sehen: bei Nikosthenes sind nur zwei von den Entwicklungsstufen bezw. -linien der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. vertreten, bei Pamphaios auch die dritte, die ihre unvergleichliche Höhe im ersten Viertel des 5. Jahrh. erreichte.

Die schwarzfigurigen Gefäße des Pamphaios scheinen, soweit sich urteilen läßt, alle von der gleichen Hand bemalt zu sein. Wir besitzen zwei Hydrien und vier Schalen; eine fünfte Schale mit schwarzfigurigem Rundbild ist außen rotfigurig bemalt, bei einer weiteren solchen ist die Echtheit der Signatur fraglich. Die Hydrien haben die entwickelte Form wie die Abb. 261
des Charitaios und Tychios, welch letzterer sie auch stilistisch nahestehen, die Schalen alle die im rotfigurigen Stile vorherrschende Form der Augenschale (mit Ausnahme von zwei schwarzfigurigen auch mit Augen). Die Verzierungsweise ist typisch (Gorgoneion bezw. Phobos im Rundbild) bis auf eine leider unvollständig erhaltene weißgrundige Schale, die außen je zwei Panther zwischen den Henkelpalmetten zeigt: ihr Innenbild, ein galoppierender Reiter mit Hund, ist frei über die ganze Fläche hinwegkomponiert, ebenso lose wie der Dionysos im Schiff des Exekias; wie dort die Rebe, spannt sich hier die Signatur mehr ausgleichend als raumfüllend darüber. Ähnlich ergänzt sie in der beidstiligen Schale das vortreffliche Rundbild, einen hinter seinem Schilde kauernden Krieger. Sonst bewegt sich die Komposition in typischen Formen; der Löwenkampf erscheint in dem uns schon von Taleides bekannten jüngeren „Liegeschema“, mit einem Baume wie auf einer seiner rotfigurigen Schalen, auf dem rotfigurigen Kantharos des Nikosthenes und sonst. — In der Zeichnung sehen wir ein eigenartiges Ringen verschiedener Elemente. Am wenigsten fällt das realistische, bereits bei Tychios und Charitaios gewürdigte auf: es handelt sich nur um einzelne Züge wie die ramsnasigen mageren Pferde, deren Maul im Rennen weit aufgerissen ist, oder unschön gestaute Gewandmassen. Es ist bezeichnend, daß solche Züge zusammen

mit starker lebensvoller Bewegung sich in kleinen Nebenbildern stärker hervorwagen als in den Hauptbildern: die gleiche umgekehrte Hierarchie wie einst bei Klitias, später z. B. an dem Amazonenkrater von Arezzo (§ 483, Euphronios). Die Hauptbilder beherrscht in eigentümlich reizvoller Durchdringung das alte Manieristenerbe und die neue, noch etwas zaghafte Formensprache des rotfigurigen Stiles wie wir sie bei Andokides und Menon finden.

§ 294 Auf die nicht ganz einfachen Verhältnisse in den Werkstätten dieser beiden Meister wird §§ 295ff., 441ff. eingegangen; für Pamphaios wichtig sind besonders die rotfigurigen Bilder, zumal die des Abb. 313 ff. „Andokidesmalers", die noch eng mit dem schwarzfigurigen Manierismus zusammenhängen, und die Abb. 264 aus dem neuen Stile getreulich in die alte Technik übersetzten schwarzfigurigen Bilder des „Menonmalers". Ihnen stehen die schwarzfigurigen Hauptbilder des Pamphaios nah, aber sie sind schwarzfiguriger im Charakter; sie folgen dem rotfigurigen Stile nicht sklavisch und ihr Manierismus ist unmittelbarer. Abgesehen von Einzelheiten wie den anatomischen Fortschritten (Bauchmuskulatur) und der stark perspektivischen, aber immer noch dekorativen Faltenzeichnung, welche die Bilder mit dem rotfigurigen Stil und der dahinter stehenden großen Kunst teilen, fällt die Übereinstimmung mit Andokides-Menon in zwei miteinander verquickten Zügen auf: dem allgemeinen Verhältnis von Körper und Gewand und der Verwendung eines engen, faltenlosen, flächenhaft gemusterten Übergewandes über dem faltigen Chiton; dieser ist bei Pamphaios nach alter Weise rot gestreift. Um nämlich den Körper in der einfarbigen Linienfülle der rotfigurigen Faltenzeichnung klar herauszubringen, griffen die Maler des Andokides entschiedener als andere auf das alte Mittel zurück, das Gewand, soweit es nicht ganz frei hing, anzukleben; so entsteht ein Eindruck von Befangenheit, den andere, so schon der „Pamphaiosmaler" des Nikosthenes, dadurch vermieden, daß sie den Körper weitgehend durchscheinen ließen; dies tat Andokides nur selten und wenig. Bei Pamphaios sind auf Abb. 261 diese Weise höchst reizvolle schlanke Dämchen in „Humpelröcken" entstanden; ein langgewandeter Gott wie Dionysos verliert dadurch freilich an Würde und gewinnt sie auch durch seine riesige Rebe nicht wieder: man merkt kaum, daß diese linear stilisierte Grundfüllung von seiner Hand ausgeht (vgl. Nikosthenes, Andokides-Menon und weiterhin oft).

Literatur. Einzelheiten. Vgl. § 454. *Klein* Meistersignaturen 87ff. Nr. 1: Brit. Mus. B 300 Abb. 261 (Abb. 261); W. V. D Tf. 6 oben (*Walters* II 59). — Nr. 2: *de Ridder* Vases Bibl. nat. I 165 Nr. 254, Maler von Nr. 1; das „rotfigurige" Bandornament oft bei Nikosthenes; ein Pferd bei *Morin-Jean* Dessin d. animaux 208. — Nr. 3: *Leroux* Vases de Madrid Nr. 150 Tf. 14 (außen gefirnißt). — Nr. 4: *Pottier* Cat. III 762 F 127, 2 mit allgemeinen Bemerkungen. — Nr. 5: Museo Gregoriano II Tf. 66, 4, 4a, 4c, 3a (nicht 4b; vgl. *Helbig* Führer[3] I 330 Nr. 543); die selbst im heraldischen Viergespanne von vorn lebhaften Pferde offenbar von der gleichen Hand wie Nr. 1 (vgl. dort auch den Kopf des Rehes); Herakles und Amazone typisch. — Nr. 6: *Meier* Arch. Ztg. XLII 1884, 240 Tf. 16, 1 (der Fuß modern), zweifellos vom gleichen Maler. — Nr. 7: nach *Pottier* a. O. 763 F 127, 3 ist das schwarzfigurige Innenbild modern und die Signatur wahrscheinlich gefälscht. — Nr. 8: der Fuß mit der Signatur gehört trotz der Bemerkung von *A. Körte* Bonner Studien 201 schwerlich zu; es wäre ein sonderbarer Zufall, daß auch das schwarzfigurige Bild anscheinend von einem anderen Maler stammt. Sicher beidstilig also nur *Körte* a. O. 198ff. (Abbildung). — Stilistisch nahe stehen außer der flüchtigeren Hydria des Tychios noch andere Gefäße, doch ist noch keine sichere Zuweisung gelungen. Bemerkenswert ist eine nahverwandte kleine Halsamphora mit Bildfeldern in Berlin (Neuerwerbung): Silene mit Pferdebeinen wie bei Klitias tragen Mänaden (zum Silentypus vgl. Berlin Nr. 1697: beide Typen nebeneinander; zur Verzierungsweise und zum Motiv Louvre II Tf. 87, 381; Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 5; Mon. d. Lincei XVII 490 Tf. 37; *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 10; Journ. hell. stud. XXIV 1904, 300; *Bulle* D. Silene in d. archai. Kunst, Diss. München 1893, 56 f., 68. — Nur durch die Form gleicht die Amphora mit schwarzfigurigem Hals und rotfigurigen Bauchbildern, *Masner* Österr. Museum 39, den rotfigurigen Amphoren des Pamphaios, § 454. — Zur Bauchmuskulatur der Silene § 321.

Andokides (Menon)

§ 295 In der Werkstatt des Andokides ist der rotfigurige Stil vielleicht erfunden, jedenfalls aber in seiner frühesten Phase, noch in enger Berührung mit dem Manierismus, gepflegt und entwickelt worden. Dem entspricht ein ungewöhnlich enges Nebeneinander der alten Abb. 262 f. und der neuen Technik. Eine Augenschale ist auf der einen Hälfte der Außenseite schwarzfigurig, auf der anderen rotfigurig bemalt; die an Exekias erinnernden Kampfgruppen um die Henkel bestehen demgemäß aus Kriegern von verschiedener Technik, die schwarzfigurigen Verwundeten strecken rotfigurige Schilde in die andere Bildhälfte hinein und an den rotfigurigen Kriegern sind Teile von Rüstung und Gewand mit Firnis und Rot gedeckt. Zu letzterem finden sich bei anderen Malern und auch bei Andokides selbst nur vereinzelte Analogien, zu ersterem gar keine: es ist eine wenig glückliche Übergangserscheinung, ein Versuch, den man nicht mit einzelnen, ganz anders bedingten Mischbildern der nächsten Generation vergleichen darf. Beidstilige Schalen der gewöhnlichen Art, innen schwarzfigurig

(wie vielleicht auch diese war), außen rotfigurig (nur ausnahmsweise umgekehrt), besitzen wir von Andokides nicht, dafür gehören aber von den elf beidstiligen Amphoren sieben zweifellos den Malern seiner Werkstatt an (eine signiert). Rein schwarzfigurig ist nur eine signierte Amphora mit unbedeutenden kleinen Bildchen; zwei gleichartige unsignierte scheinen sich ihr anzuschließen. Endlich erinnert eine große bilderreiche schwarzfigurige Augenschale im einzelnen so stark an die rotfigurigen Bilder des Andokidesmalers, daß sie ihm zugewiesen worden ist. Die Bedeutung der Werkstatt liegt durchaus in den rotfigurigen Bildern bezw. Gefäßen (deren Ornamentik noch rein schwarzfigurig ist). Sie stammen anscheinend von zwei verschiedenen Händen, die meisten von dem „Andokidesmaler", dessen ganz persönlicher Stil der Werkstatt ihr Gepräge gibt, einzelne von dem ihm nahestehenden „Menonmaler", von welchem wir auch eine mit Μένων ἐποίησεν signierte rotfigurige Amphora besitzen. Mangels einer Malersignatur wissen wir nicht, ob Andokides und Menon oder einer von ihnen selbst gemalt hat, ihr Verhältnis läßt sich also verschiedenartig denken; die Werke des Menonmalers sind etwas weniger altertümlich.

Abb. 267 f. Abb. 313 ff. Abb. 317 Abb. 318

Signierte schwarzfigurige Bilder aus der Werkstatt des Menon besitzen wir nicht, doch ähnelt eine unsignierte schwarzfigurige Amphora der signierten rotfigurigen so sehr, daß man sie unbedenklich dem Menonmaler zuweisen kann. Das gleiche gilt von dem in der Werkstatt des Andokides gemalten schwarzfigurigen Bilde der beidstiligen Amphora des Menonmalers. Beide Amphoren, deren Bilder sich mehr durch Feinheit im einzelnen als durch Ausdruck und Bewegung auszeichnen, fallen durch eine ungewöhnlich peinliche Übertragung der neuen Stilformen in die alte Technik auf; an der beidstiligen ist sogar das Männerauge oval, und zwar in fortlaufender Linie, nicht durch Ansetzen von Winkeln an einen Kreis gebildet. Wie bei manchen schwarzfigurigen Gefäßen des freien Stils im 5. und 4. Jahrh. hat man den Eindruck, daß der an den rotfigurigen Stil gewöhnte Maler die schwarzfigurige Technik nur aus äußeren Gründen handhabte, ohne ihrer Eigenart Rechnung zu tragen. Vielleicht folgte der Menonmaler dem Geheiße des Andokides, der seinen Kunden beide Stile bieten wollte — falls er nicht selbst malte, wohl nur aus kaufmännischer Rücksicht. An einigen Gefäßen des Andokidesmalers ist jedoch eine künstlerische Absicht unverkennbar: wenn dasselbe Bild auf der einen Seite der Amphora rotfigurig, auf der anderen schwarzfigurig gemalt ist — in einem Falle gleich bis in kleinste Einzelheiten, mit ganz geringen Zugeständnissen an die Bedingungen der Technik —, so sollte der Beschauer vergleichen und im Sinne des Andokidesmalers die Überlegenheit der neuen Technik einsehen. Gerade weil er ein Bahnbrecher des Neuen war, braucht er auch bei einer solchen Absicht die schwarzfigurigen Bilder nicht selbst gemalt zu haben: es kann ein Agon mit einem Vertreter der alten Richtung sein. Wirklich stammen die schwarzfigurigen Bilder der beidstiligen Gefäße des Andokidesmalers von mindestens zwei verschiedenen Händen, und gerade bei den ganz gleichen Bildern ist es in einem Falle sicher, in den anderen möglich, daß sie nicht von seiner eigenen Hand sind; ein paar andere können von ihm sein, sofern es sich nicht nur um Einfluß seiner rotfigurigen Bilder auf einen anderen Maler handelt. Dazu kommt das schwarzfigurige Bild des Menonmalers, und die rein schwarzfigurigen Amphoren sind anscheinend wieder von anderer Hand bemalt: wir haben es also nicht wie bei Pamphaios mit einem einheitlichen schwarzfigurigen Stile zu tun, sondern wie bei Nikosthenes mit einem Nebeneinander verschiedener Hände; deren stilistische Unterschiede sind zwar geringer als dort, im Gehalt an Manierismus und im einzelnen aber doch recht erheblich [1]). Wir sehen daraus, daß Derartiges nicht auf so entschieden industrielle Betriebe wie den des Nikosthenes beschränkt war, sondern gewissermaaßen im Nebenamt auch in Werkstätten vorkam, deren Bedeutung offenbar nicht nur für uns auf der Tätigkeit eines bahnbrechenden Malers beruhte. Dies Ergebnis bliebe bestehen, selbst wenn der Andokidesmaler die unsignierten Amphoren bei anderen Meistern bemalt haben sollte.

§ 296 Abb. 264 Abb. 265 f., 315 f. Abb. 265 Abb. 264 Abb. 267 f.

Wie Pamphaios als Schüler des Nikosthenes, so hat man Andokides als Schüler oder „Geschäftsfreund" des Exekias bezeichnet. Auch dies ist nicht nachweisbar, aber ein guter bildlicher Ausdruck für das Verhältnis der beiden Werkstätten. Wichtiger als die Übereinstimmung in Form und Verzierungsweise der Bauchamphora — die uns bei Exekias zuerst entgegengetretene vollendete Form wurde damals allgemein angenommen — ist der manieristische Zug bei Andokides, und zwar gerade auch an den rotfigurigen Bildern des Andokidesmalers: die strenge Zeichnung, die reiche Musterung

[1]) Am leichtesten greifbar sind die jedesmal verschiedenen Silenstypen.

der zum Teil ganz flächenhaften Gewänder, die einfach parataktische Komposition sind allgemein manieristisch, die naive Anmut, das knospende Leben in der strengen Form erinnern unmittelbar an Exekias. Daher werden auch die Übereinstimmungen im einzelnen nicht zufällig sein: die Kämpfer
Abb. 263 um die Schalenhenkel herum (deren Faltenzeichnung der des Exekias gleicht), die Brettspieler an zwei unsignierten Amphoren (zweimal schwarzfigurig, Exekias sehr nahestehend, einmal rotfigurig), die Verwandtschaft des Pferdetypus. Die Verhältnisse im Kerameikos waren so eng, daß hier wohl nicht nur gemeinsame Vorbilder für beide Meister anzunehmen sind. Sie dürften längere Zeit nebeneinander tätig gewesen sein, wenn auch Exekias gewiß früher begonnen hat. Auch mit Nikosthenes berührt Andokides sich: bei einer „rotfigurigen" Amphora hat er es mit dem weißen Malgrunde
Abb. 268 versucht; die rein schwarzfigurige Amphora erinnert in ihrer ungewöhnlichen, toreutischen Henkelbildung wenigstens allgemein an den nikosthenischen Typus — die Zuweisung einer näherstehenden von der etwas umgebildeten Form des Pamphaios ist unsicher — und die grundfüllenden Zweige
Abb. 263, 268; 257 sowie ein zartes Bäumchen weisen auch in den Kreis des Nikosthenes; eine unsignierte Amphora zeigt das gleiche seltene Schema des Löwenkampfes wie eine jener feinen weißgrundigen Kannen, allerdings in seiner einfacheren Grundform (vgl. § 292). Daß diese gemeinsamen Züge alle auf Abhängigkeit des Andokides von Nikosthenes beruhen, ist weniger wahrscheinlich als bei seinem Verhältnis zu Exekias; die schwarzfigurigen Bilder des Pamphaios endlich sind eher ihrerseits von den Werken des Andokides und Menon oder ähnlicher Maler abhängig (vgl. §§ 293 f.).

§ 297 Literatur, Einzelheiten. Hier wird nur das für die schwarzfigurigen Bilder nötigste gegeben, weiteres §§ 444 f. Für die Frage, ob Andokides selbst gemalt habe, findet *Hauser* Gr. Vm. III 75 einen Hinweis darin, daß der Name Andokides nach dem eines Töpfers M]nesiades in einer metrischen Weihinschrift einer Basis von der Akropolis erscheint; die Schrift ähnele stark den Signaturen des Andokides. Dieser sei also wohl der Maler des Mnesiades gewesen, der darauf verzichtet habe, sich auf den Gefäßen zu nennen. Letztere Beziehung auf die erhaltenen Gefäße widerspricht *Hausers* eigener Auffassung der Bedeutung von ἐποίησεν und ἔγραψεν (III 20, 11), da Andokides nur mit ἐποίησεν, also als Werkstattbesitzer signiert hat. Dagegen könnte er früher sehr wohl Maler bei Mnesiades gewesen sein und wäre dann später wohl auch der führende Maler seiner eigenen Werkstatt gewesen. Will man auf die Ähnlichkeit der Schriftformen Wert legen — die der Basis stammen doch von einem Steinmetzen —, so paßt es nicht übel, daß die Steinschrift ein altertümlicheres Ε enthält. Über Möglichkeiten kommt man jedoch nicht hinaus und jener Mnesiades braucht nicht einmal unbedingt Töpfer, sondern nur ein Kerameer gewesen zu sein. — Signiert schwarzfigurig
Abb. 267 f. (ἐποίει, sonst ἐποίησεν): Burlington Exhib. Cat. 1888, 108 (Abb. 267 f.); vgl. unsigniert: *Inghirami* Vasi fittili III Tf. 231; Vases du Louvre II Tf. 78, 201; 72, 115, dazu *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1266 f.; das Nebeneinander weißen und roten Grundes an F 115 (Pamphaiosform) auch an der signierten „rotfigurigen" Amphora Tf. 78, 203. Viel bedeutender ist die dem Andokidesmaler zugewiesene große Augenschale mit der sogenannten Heerschau des Peisistratos (oder eher seiner Söhne; *Langlotz* Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei 25; Mon. d. Inst. IX Tf. 10 f.). Das Hauptbild ist ein Rundfries im Inneren der Schale, deren Mitte ein reitender Dionysos im Thiasos füllt. Außen zwischen und um die großen Augen Herakles im Kampfe gegen Geryones und mit Gefolgsleuten gegen die Amazonen sowie ein sitzender Dionysos, an dessen Rebe kleine Silene klettern. Für Andokides befremdlich ist die dicht gedrängte, vielfach geschichtete Komposition; die Übereinstimmungen im einzelnen sind aber so stark, daß sie mindestens auf Einfluß seiner gewiß viel Aufsehen erregenden rotfigurigen Bilder beruhen werden. Auch die Pferde sind zwar reichlich schlank, aber dem des Andokides doch ähnlich genug (*Morin-Jean* Dessin d. animaux 207). Der Heraklestypus ist dem rotfigurigen auf einer unsignierten beidstiligen Amphora des Andokides noch ähnlicher als dem äußerlich ganz gleichen schwarzfigurigen, dessen von *Langlotz* als sicher betrachtete Zurückführung auf den Andokidesmaler mir zweifelhaft ist (s. u.). — Sig-
Abb. 262 f. niert beidstilig: Schale Jahrb. IV 1889 Tf. 4; das Innenbild ist wohl wirklich verloren, wie *Beazley* VA 4 II 12 angibt; denn *Hausers* Angabe, es habe ursprünglich gefehlt (Jahrb. X 1895, 156) ist vor der Reinigung der Schale gemacht (*Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 159, 12). Das Schwarzfigurige anscheinend von der gleichen Hand wie auf der unsignierten Amphora, *Pellegrini* Vasi Felsinei 45 (Löwenkampf), dem Rotfigurigen des Andokidesmalers am nächsten stehend und wohl von seiner Hand (auch die rotfigurigen Gestalten sind auf der Amphora schlanker als auf der Schale; vgl. die Köpfe mit denen der Bogenschützen dort). — Amphora des Menonmalers, von Andokides signiert, gleiches Verhältnis von Rotfigurigem und Schwarzfigurigem: ungenau Jahresh. III
Abb. 264, 317 1900, 70 f. (*Hoppin* I 34), photographisch *Leroux* Vases de Madrid Tf. 5 f. (Abb. 264, 317), das feinste schwarzfigurige, dem Rotfigurigen am meisten angenäherte Bild der Werkstatt; vortreffliche Drehung, Bauchanatomie und Vorderansicht des Kopfes bei dem Silen; Bewegungen ebenso temperamentlos wie in den anderen Bildern des Menonmalers. Dessen unsignierte schwarzfigurige Amphora: *Gerhard* Etr. u. kamp. Vasenb. Tf. D 1—3. Die Übereinstimmung des Reiterbildes mit dem rotfigurigen der Menonamphora geht trotz der verschiedenen Technik und der reicheren Komposition bis ins einzelne, für die Gewandgestalten bietet die bei Andokides gemalte beidstilige Amphora weitere Vergleichspunkte: Sternchenmuster, kleine Wellenlinien des Kolposrandes und der senkrechten Chitonfalten (schwarzfiguriges Bild), Zeichnung der Ärmelöffnungen u. a. m. kommen zu den Übereinstimmungen im großen. Die Profile sind, wie an der Menonamphora, im einzelnen verschieden, berühren sich aber auch mit dieser und mit der Andokidesamphora. Vgl. auch *Langlotz* a. O. 20 (30).
Abb. 265, 315 — Weiteres Unsigniertes von Andokides, beidstilig: Gr. Vm. Tf. 4 (Abb. 265, 315); trotz
Abb. 266, 316 kräftigerer und sichererer Ritzung mit dickerem Stifte wohl von der gleichen Hand: *Cecil Smith* Forman Collection 54 f. Nr. 305 (Abb. 266, 316), Schwarz- und Rotfiguriges noch viel ähnlicher als an

der vorigen Amphora; vgl. mit dieser die Zeichnung von Armen und Knien, die Vorliebe für krakelurenartige Ritzlinien und die Profile des Herakles und der Athena; gewiß nicht vom Andokidesmaler[1]). Der erstgenannten Amphora in vielem ähnlich (Anatomie, Gewand, Rebe), trotz des flüchtigen Profiles von Dionysos wohl von der gleichen Hand: Louvre Tf. 78, 204, farbig *Perrot* X Tf. 6 f. — Schlecht erhalten bezw. schlecht abgebildet sind die Brettspieler: Amer. Journ. Arch. XI 1896, 10, 40 f., vgl. *Walters* I Tf. 31 f.; das ungewöhnliche Gewandmuster des rechten Spielers auf der Londoner Amphora gleicht dem der Athena, Vasi Felsinei 45, weist also auf die gleiche Hand (Andokidesmaler?). — Mit den Scherben bei *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 45, 675 ist nichts anzufangen. Andere, von einem Kantharos mit schwarzfigurigen Tierkampfgruppen unter rotfigurigen Bildern erwähnt *Langlotz* 24, 14. — Formen. Genaue Analogie zu der schwarzfigurigen Amphora mit Randhenkeln in Erz: *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 451. Ferner steht die eigenartige Amphora Burlington Exhib. Catal. 1904 Tf. 89 G 9. — Ornamentik. Auch später wurden die alten schwarzfigurigen Hauptornamente, besonders das gegenständige Palmettenlotosband und, in bescheidenerer Rolle, das Netzmuster an rotfigurigen Gefäßen noch viel benutzt. Beim Andokidesmaler fallen als ungewöhnlich Rahmenleisten aus Spiralkreuzen auf. Eigentliche Übersetzungen aus dem Rotfigurigen ins Schwarzfigurige sind die liegenden umschriebenen Palmetten des Menonmalers; die seitlichen Palmettenlotosbänder am anderen Bilde derselben Amphora scheinen jonisch zu sein (Gr. Vm. Tf. 133, vgl. Tf. 111, dazu *Hauser* II 268; *Böhlau* Nekropolen 57; Vasensammlung zu München I Tf. 33, 838; *Noack* Baukunst d. Alt. Tf. 44, Antenkapitell vom Didymaion). Amer. Journ. 1896, 8 f. ist der Henkelefeu fälschlich rotfigurig statt schwarzfigurig (Louvre G 1). Unter den Henkelansätzen ähnliche Einzelpalmetten wie bei Exekias (*Perrot* X 277, vgl. Gr. Vm. III 71), aber auch Ungewöhnliches (Gr. Vm. II 272, Mäander). — Beziehungen: *Löschcke* Ath. Mitt. IV 1879, 290 (Exekias, vgl. *Hauser* Gr. Vm. III 70). *Norton* Amer. Journ. 1896, 34 f. findet solche zu Amasis und hält sie für bedeutender als die zu Exekias. Es handelt sich dabei nur um Äußerlichkeiten, die das oben Gesagte nicht beeinträchtigen, sondern höchstens ergänzen könnten; ein Hauptpunkt, der Helm mit dem Wolf als Buschträger, fällt weg, weil die verglichene Amphora gar nicht von Amasis ist (§ 273; ablehnend auch *Pottier* Cat. III 781). Etwas älteres Alabastron des Malers von Abb. 267 f.: *Waldhauer* Ermitage 1914 Tf. 2.

Weitere Übergangsmeister

Neben Nikosthenes, Pamphaios und Andokides, deren Werkstätten für uns den Über- § 298
gang oder doch das Nebeneinander von Schwarzfigurigem und Rotfigurigem am bedeutendsten vertreten, kennen wir noch eine Reihe anderer Meister, die beide Stile pflegten. Von den signierenden Meistern ist kunstgeschichtlich am wichtigsten der Maler Skythes, weil seine Signatur den einzigen urkundlichen Beleg dafür gibt, daß der gleiche Maler in beiden Stilen Gleichwertiges bieten konnte. Alle anderen beidstiligen Meister bis auf Psiax haben mit ἐποίησεν signiert; nennt sich daneben noch ein Maler, so ist es meist sicher, stets wahrscheinlich, daß nur die rotfigurigen Bilder beidstiliger Gefäße von seiner Hand sind; dies kann auch auf die Schalen des Psiax zutreffen. Die schwarzfigurigen Bilder des Skythen zeigen eine Entwicklung von der Stilstufe des Pamphaios, die seine Pinakes vertreten, bis Abb. 273
über die des „Menonmalers" bei Andokides hinaus: die schwarzen Gestalten seiner beid- Abb. 271
stiligen Schalen verleugnen die stilbildende Eigenart der alten Technik durchaus und entsprechen einer schon über die Anfänge fortgeschrittenen Stufe des Rotfigurigen. Es ist bezeichnend, daß hier entgegen der Gewohnheit die Rundbilder rotfigurig sind und die kleinen schwarzfigurigen Einzelgestalten außen nicht auf dem Tongrunde, sondern auf jenem roten Firnis wie der Dionysos im Schiff des Exekias stehen: ein letzter Versuch, der aussterbenden beidstiligen Schale einen neuen Reiz abzugewinnen. Schon bei dem einen schwarzfigurigen Pinax fällt die vollkommene Übereinstimmung des Profils mit dem einiger rotfiguriger Abb. 273, 333 ff.
Schalen und der im folgenden erwähnten Kopfgefäße des Meisters auf. Seine Hauptbedeutung Abb. 270, 272
liegt denn auch in den rotfigurigen Bildern, die mit denen des Andokides und des Epiktet zu den wichtigsten Zeugen des frühen rotfigurigen Stiles gehören.

Von den schwarzfigurigen Bildern dieses Kreises haben nur noch die aus der Werkstatt Abb. 274 f.
des Hischylos ein gewisses Interesse. Schwarzfigurige Innenbilder beidstiliger Schalen besitzen wir im ganzen an dreißig, darunter die des Nikosthenes (2), des Hischylos (6), des Psiax (2), ferner je eins an Schalen des Pamphaios und des Chelis, sowie sechs mit dem Lieblingsnamen Memnon (eine von dem Maler Oltos?). Dazu kommen ein paar unsignierte beidstilige Amphoren und ein Krater mit Stangenhenkeln, die anscheinend nicht, wie alle anderen, der Werkstatt des Andokides zugewiesen werden können. Von den

[1]) Diese Andeutungen dürften genügen gegen *Rizzo* Mon. Piot XX 120, 1; seine eigene Tf. 8 zeigt, daß die Technik durchaus keine Verschiedenheit der Profile bedingt. Vgl. *Langlotz* a. O. 25.

an untergeordneter Stelle an rotfigurigen Gefäßen nachlebenden bescheidenen schwarzfigurigen Bildchen, oft nur Tierfriesen, sehen wir hier ab, vgl. § 330; dagegen sind die unseren Kreisen angehörigen Gefäße in Form von Frauen- und Negerköpfen zu nennen: sie tragen bald schwarzfigurige, bald rotfigurige Ornamente und bisweilen auch Bildchen.

Abb. 269 Als Meister nennen sich Charinos, von dem wir auch eine weißgrundige Kanne mit einem schwarzfigurigen Rebstock als einziger Darstellung besitzen, und Prokles, dessen schwarzfiguriges Bildchen in seinem Verhältnis zum rotfigurigen Stil an den „Menonmaler" des Andokides und an Skythes erinnert. Am reizvollsten sind die durch den weiblichen Kopf-

Abb. 270, 272 typus und die Lieblingsinschrift Epilykos dem Skythes sicher zuweisbaren Kopfgefäße. Die Gattung hielt sich lange, bewahrte ihre vasentechnische Eigenart im ganzen jedoch nur bis in den frühklassischen Stil (vgl. §§ 436 f.). Endlich ist ein Alabastron des Pasiades zu erwähnen: neben schwarzfigurigem Palmettengerank auf weißem Grunde, wie es sich besonders an Salbgefäßen und Epinetren noch im 5. Jahrh. häufig findet, erscheint unter dem Boden eine rotfigurige Palmette. Das Hauptwerk dieses Meisters gehört einer anderen Gattung an: der leicht polychromen Umrißzeichnung auf Weiß, die im frühen rotfigurigen Stil einsetzt (§ 460).

§ 299 Literatur. Einzelheiten. — Skythes. Allgemeines: §§ 450, 452. Die schwarzfigurigen

Abb. 273 Pinakes: *Rizzo* Mon. Piot XX 117 f. Tf. 8, 2 (Abb. 273, ältere Abb. wertlos bis auf 'Εφ. 1885 Tf. 3, 1). Wenn der durch die Orthographie unterstützte Anschein, daß die Pinaxscherbe 117 am ältesten ist, nicht trügt, wäre aus dem Wechsel der Namensform in den Signaturen für die bürgerliche Stellung des Malers nichts zu schließen: der Name erscheint auf einem der anderen Pinakes mit dem Artikel als Ethnikon, wie bei dem Lyder, sonst als Eigenname. Daß die verstümmelte Inschrift von 117 wirklich zu einer Signatur zu ergänzen ist, braucht trotz der geringen Vergleichsmöglichkeit kaum bezweifelt zu werden; zu *Rizzos* Ergänzung vgl. *Studniczka* Jahrb. II 1887, 143, 23. Beidstilige Schalen und Kopfgefäße, unsigniert, aber sicher zuzuweisen (Liebling Epilykos,

Abb. 270—272 Profillinie): *Rizzo* 125; *Pottier* Mon. Piot IX 158 f. Tf. 11 f. (Abb. 270 ff.; *Perrot* X 278, 750 f. Tf. 24)[1]). Zu dem Negerkopfe vgl. das Prachtstück bei *Buschor*[2] 142 in Boston (von anderer Hand) und 'Εφ. 1894 Tf. 6 mit dem Lieblingsnamen Leagros, der der Frühblüte des rotfigurigen Stils angehört (Kachrylion, Euphronios), aber auch auf guten späteren schwarzfigurigen Gefäßen, etwa von der Stilstufe des Pamphaios an, vorkommt. Weitere Zuweisungen dürfen, zumal wenn die Bekräftigung durch den Lieblingsnamen Epilykos fehlt, nur dann vorgenommen werden, wenn die Übereinstimmungen

Abb. 274 wirklich individuell sind. Die Schale aus der Werkstatt des Hischylos Abb. 274 (Journ. hell. stud. XXIX 1909 Tf. 8) zeigt z. B. weitgehende Übereinstimmung in der Zeichnung der Gewandsäume und des Sternchenmusters; beides findet sich aber auch bei anderen gleich, z. B. bei Pamphaios, dessen Bilder ihrer sonstigen Abweichungen wegen sicher nicht von Skythes gemalt sind.

Abb. 274 f. Hischylos. Vgl. § 453. *Walters* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 103 ff. Tf. 8 f. (Abb. 274 f.), Tf. 12; *Hoppin* I 308, 323; II 113, 118. Auch aus der Werkstatt dieses Meisters besitzen wir schwarzfigurige, beidstilige und rotfigurige Schalen. In beiden Stilen waren bei ihm mehrere Maler tätig, im rotfigurigen nennen sich Epiktet und Pheidippos, im schwarzfigurigen Sakonides, dessen Augenschale ebenso miniaturistisch bemalt ist wie seine in anderen Werkstätten gemalten Kleinmeisterschalen (*Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 22, 60, vgl. § 281). Außer ihm haben mindestens noch zwei weitere Vertreter des schwarzfigurigen Stiles bei Hischylos gemalt. Der eine von ihnen scheint von den rotfigurigen Bildern des Epiktet beeinflußt zu sein; man hat sogar an Epiktet selbst gedacht, doch ist dies unerweislich und der abweichenden Profillinie wegen unwahrscheinlich (*Walters* Tf. 9 [Abb. 275], 12 [*Hoppin* I 308]). Dem anderen Maler gehört mindestens die bei Skythes erwähnte Schale Tf. 8 an (Abb. 274); ob auch 113 [*Hoppin* II 118]?); dem guten schwarzfigurigen Rundbilde, Krieger mit Schlange, entspricht außen nur eine ornamentale rotfigurige Verzierung (Augen und Nase, Palmetten). Die meisten beidstiligen Schalen haben außen zwischen den Augen (die nur ausnahmsweise fehlen) Gestalten, mindestens auf einer Seite; zu Abb. 274 vgl. u. „Thypheithides", wo auch eine Analogie zu den Hirschen in zwei Rundbildern des Hischylos (*Hoppin* I 323). Ob Hischylos selbst gemalt hat, wissen wir nicht. — Der Aufsatz von *Walters* enthält bequeme Listen (nützlich zumal II, beidstilige Schalen [vgl. jedoch § 300], und IV 1—11, Hischylos), ist aber sonst nicht sehr glücklich. *Kleins* Annahme, daß Hischylos die Schalenform vervollkommnet habe, ist ganz unerweislich (*Walters* 103). Daß die Schale Tf. 9 (Abb. 275) ganz schwarzfigurig war, ist unwahrscheinlich, denn die schwarzfigurigen Schalen von der Form der Augenschalen pflegen keine solchen Innenbilder zu haben; sie war eher beidstilig wie Tf. 12 (*Hoppin* I 308), deren Rundbild wahrscheinlich von der gleichen Hand ist (Profil, Haaransatz). Zu der Annahme, daß Epiktet auch in schwarzfiguriger Technik gemalt habe, besteht kein Grund; der Ort der Signatur kann dafür so wenig beweisen wie für Hischylos (109, 15, vgl. Tabelle II 10 [verdruckt III]; 110, 118 f.). Unsignierte Schalen der Werkstatt des Hischylos zuzuweisen, ist gar kein Grund (119); vollends sollte man nicht allgemein von einem „Stil des Hischylos" sprechen (*Klein* Lieblingsinschr. 41 ff., vgl. *Leroux* Vases de Madrid Tf. 11, 68, eine Hydria, die wie ein Vorläufer des späten Prachtstückes *Gerhard* AV Tf. 250

[1]) Die Schale Bull. d. Inst. 1879, 154 kann kaum als spätere Analogie für die beidstiligen Schalen des Skythes gelten; die Karierung der Außenseite ist ungewöhnlich, die schwarzen Figuren sitzen unter den Henkeln. Vgl. Journ. hell. stud. XLI 1921, 135.

aussieht; von der gleichen Hand die Amphora Ashmolean Vases Nr. 212 Tf. 2. Auch für AV Tf. 250 vermutete *Furtwängler* Berlin Nr. 1897 ohne Grund Hischylos als Meister). Die feinen Teller Tf. 10 f. lassen sich keinem Meister zuweisen; sie berühren sich mit Tf. 8 (Abb. 274), mit Skythes und anderem feinem Spätschwarzfigurigem. *Walters'* Gedanke an Sakonides (108) beruht auf Nichtbeachtung von dessen bei Kaulos gemalter Schale.

Psiax. Vgl. § 453. Außer zwei rotfigurigen Alabastren, die Psiax in der Werkstatt des Hilinos gemalt hat, besitzen wir zwei beidstilige Schalen, die eine mit einem typischen laufenden Silen, die andere mit den Resten zweier großer Vögel und einer Schlange oder Eidechse im schwarzfigurigen Rundbild, auf welchen nur der Name Psiax geschrieben oder erhalten ist. Dies ist zweifellos die Signatur unseres Meisters; die schwarzfigurigen Bilder brauchen jedoch nicht von seiner Hand zu sein. Sein Name klingt nicht attisch. *Hoppin* II 398 ff. (Amer. Journ. Arch. 1895, 487 f. Tf. 22); *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 74.

Chelis. Vgl. § 458. Von diesem mit ἐποίησεν und ἐποίει signierenden Meister, dessen Name auch nicht attisch klingt, besitzen wir eine beidstilige und drei rotfigurige Schalen sowie eine bildlose Scherbe, an welchen mindestens zwei Maler beteiligt sind. Das schwarzfigurige Rundbild eines Silens ist von ähnlicher Typik wie das des Psiax. Auch wenn sich einzelne von den beidstiligen Schalen mit der Lieblingsinschrift Memnon, die auf einer rotfigurigen Schale des Chelis erscheint, als Werke der bei Chelis tätigen Maler nachweisen lassen sollten, brauchten sie noch nicht aus seiner Werkstatt zu stammen. *Hoppin* I 188 f.; *Klein* Meistersignaturen 116 f., 119.

[Thypheithides]. Die Signatur Θυφειθίδης ἐποίησεν war früher fälschlich mit den Henkeln einer verlorenen Schale in eine beidstilige Augenschale eingeflickt. *Klein* 97; Brit. Cat. III E 4; vgl. zur Schreibung *Kretschmer* a. O. 152: statt Typheidides (unattisch: 74). Die Augenschale *Murray* Designs from greek vases Tf. 1, 1 (schwarzfigurige Hirschkuh im Rundbilde, darum ὁ παῖς καλός, außen keine Gestalten). *Walters* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 110, 3.

Unsignierte beidstilige Schalen (s. o.). In der Liste bei *Walters* Journ. hell. stud. XXIX 110 f. tragen zwei Schalen wahrscheinlich mit Unrecht den Namen des Pamphaios, während die einzige sichere fehlt, vgl. § 294; zu den Memnonsschalen vgl. oben Chelis; Abb.: Journ. hell. stud. XLI 1921, 118 f., XXIV 1904, 303 (gut füllender flüchtender Krieger). Diese Schale sowie Vases du Louvre II Tf. 72 f. 125 (Nikosthenes) — 127 und zwei unveröffentlichte weist *Beazley* VA 10 dem Maler Oltos zu (Rotfiguriges). Weitere Abb.: Museo Gregoriano II Tf. 69, 4; rotfigurige Teile: *Hartwig* Meisterschalen 109; Jahrb. X 1895, 192 (Maler Pheidippos? § 453), vgl. 197, 25. *Walters* Klasse *b* s. o. bei Skythes, die vereinzelte Schale *c*, an welcher nur ein Fries von Schiffen am Rande der Innenseite schwarzfigurig ist, *Walters* I Tf. 37, 1 (vgl. die ganz schwarzfigurige Schale Louvre II Tf. 75, 145). § 300

Beidstilige Amphoren und Krater. In der Liste bei *Schneider* Jahrb. IV 1889, 196, 15 (vgl. *Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 158 f. 12) sind anscheinend nur E und I sowie allenfalls B, das aber vielleicht vom Menonmaler stammt, nicht aus der Werkstatt des Andokides (L ist ganz schwarzfigurig); sie verdienen mehr Beachtung als bisher; bei E zeigt z. B. das rotfigurige Bild Züge der schwarzfigurigen Technik: die Umrisse sind vielfach geritzt; das Auge ist dagegen nicht, wie *Norton* Amer. Journ. Arch. XI 1896, 12 angibt, als Kreis (mit Ansätzen) gezeichnet. Nikosthenische Form in der Abwandlung des Pamphaios, nur der Hals schwarzfigurig: *Masner* Österr. Museum 39 (ähnlich Annual Brit. Sch. Ath. XVIII 217, 2, 2); vgl. die Hydria in München, *Jahn* Nr. 56. Krater: *Hartwig* a. O. Nr. 8.

Charinos. *Reisch* Röm. Mitt. V 1890, 313 ff. Tf. 11 (Abb. 269); *Klein* Meistersignaturen 215 (dessen Bezeichnung der Meister von Kopfgefäßen als „Plasten" ebenso einzuschränken ist wie die Benennung „Kleinmeister"). Tf. 11 (Abb. 269) ganz schwarzfigurig ornamentiert (Haube mit zierlichem Tierfries, Mündung), 316 f. und *Klein* Nr. 4 mit rotfigurigen Ornamenten. Vgl. Mon. d. Lincei XVII 313 f. Eine Scherbe Not. d. scavi 1916, 53. Kanne: Brit. Mus. Vases II B 631.

Prokles. Berlin Nr. 2202; *Pottier* Mon. Piot IX 141 (*Perrot* X 747, 749). — Das von *Klein* und *Reisch* 319 verglichene Kopfgefäß des Kalliades (? vgl. § 511, Duris) ist etwas jünger und leitet über zu anderen mit rotfigurigen Bildern und Modellierung freieren Stiles wie Mon. Piot IX Tf. 13 f. (*Perrot* X 753 Tf. 23).

Priapos ist hier ebenfalls zu nennen. Sein Salbgefäß in Form eines männlichen Aidoion zeigt am Henkel zwei kleine schwarzfigurige Gestalten (*Buschor* Münchn. Jahrb. 1919, 9 f.; Anz. XXIX 1914, 499, 13105; vgl. das etwas jüngere Stück mit einem schönen Bukranion in Relief an der Rückseite Amer. Journ. Arch. XXII 1918, 270). Die Scherbe eines anderen Gefäßes mit seiner Töpfersignatur ist in eine Kleinmeisterschale eingelassen (Brit. Mus. Cat. II B 395). — Sein Name klingt nicht attisch (*Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 74). — Gefälscht sind dagegen allem Anscheine nach die Signaturen des Polon (*Buschor* a. O. 9, 1).

Pasiades. Notiz Anz. XXVIII 1913, 452.

[Phintias, einem bedeutenden Vertreter des aufblühenden rotfigurigen Stiles zur Zeit des Euthymides und des jungen Euphronios, hat man auch eine schwarzfigurige Hydria, schwerlich mit Recht, zuweisen wollen: *Hartwig* Meisterschalen 192 f. Der Lieblingsname Chairias, an sich nicht mehr als ein Hinweis, wird durch seine paläographischen Besonderheiten eher zur Gegeninstanz. Ähnlichkeiten im Untergesichte können gegenüber den sonstigen Unterschieden, auch in der Profillinie, nichts beweisen. Viel merkwürdiger ist die wirklich individuelle Übereinstimmung einer Mänade des Phintias, Gr. Vm. Tf. 91 (Abb. 381; *Perrot* X 463), mit einer solchen auf einer bedeutenden schwarzfigurigen Amphora eines unbekannten Malers dieser Zeit, von welchem wir einige Gefäße besitzen. Mon. d. Lincei XXII Tf. 58 f. (Röm. Mitt. XXVII 1912, 146 f. Tf. 7 f., *Gabrici*). Die sonstigen Unterschiede (Silenstypen, Profile u. a. m.) schließen die Zuweisung an Phintias umsomehr aus, als gerade die frag-

liche Mänade bei ihm eine Sonderstellung einnimmt. Höchst wahrscheinlich folgen beide Maler einem damals Aufsehen erregenden Vorbild aus der großen Kunst. An den rotfigurigen Gefäßen überblicken wir die Entwicklung des Phintias weit genug, um sagen zu können, daß darin kein Platz für die verglichenen schwarzfigurigen Gefäße ist. Vgl. §§ 472 ff.]

Sonstige Meisternamen

Sikelos und Kittos, zwei Meister panathenäischer Amphoren des 6. und 4. Jahrh., s. §§ 346 ff. Einige weitere Meisternamen finden sich auf Scherben, die zur Stilbestimmung zu geringfügige oder gar keine Reste von Malerei aufweisen, sowie auf ganz unverzierten Gefäßen.

Klein Meistersignaturen 216 f. 1, dazu 49 (Paseas); daß letztere Inschrift auf einer Pinaxscherbe von einer Signatur stammt, ist nicht völlig sicher; dies gilt auch von *Nicole* Corpus 13 Nr. 55 (Rev. arch. IV 1916, 385, Timarchos). *Klein* 216, 1 ist nicht in Cheiron, sondern in Pheidon zu ergänzen: *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 132. Aischines nennt sich als Töpfer auf der kleinen Scherbe eines großen Gefäßes, anscheinend eines Kraters: *Löwy* Inschr. griech. Bildhauer Nr. 445. Vgl. *Pottier* Gaz. arch. XIII 1888, 170; *Löschcke* RE I 1063, 23 (*Nicole* Corpus 5 Nr. 11). — Unverziert: *Pottier* Cat. III 805 f., vgl. *Klein* 213. Bei unverzierten Gefäßen gestatten Form und Schrift im allgemeinen nur einen annähernden Zeitansatz; bei dem langen Nebeneinander von Schwarz- und Rotfigurigem wird alles Archaische hier zusammengestellt. Schlauchkannen mit runder Mündung: Kriton (vgl. *Studniczka* Jahrb. II 1887, 143 f.; von *Rizzo* Mon. Piot XX 116, 4 irrig als schwarzfigurig bezeichnet); Lysias, in der Signatur als halber Chous bezeichnet; bereits vierstrichiges ϶, das freilich vereinzelt schon auf der altattischen Nessosamphora vorkommt. „Kothon": Lysiades μ' ἐποίησεν εὖ. Zu dem in Böotien tätigen Athener Teisias vgl. §§ 208, 210.

b) DAS GEMEINGUT DES ATTISCHEN SCHWARZFIGURIGEN STILES

§ 301 Wer in dem obigen Überblick, §§ 233 ff., die Grundzüge des attischen schwarzfigurigen Stiles verfolgt und in den daran anschließenden Abschnitten ein Bild von seinen Hauptrichtungen und Meistern gewonnen hat, bedarf keiner ausführlichen Darstellung mehr, um sich in der Fülle unserer Funde zurechtzufinden. Nur eine Ergänzung, die nach der näheren Betrachtung des Eigenartigen nun auch das Gemeinsame, Typische zur Geltung bringt, ist noch erforderlich. Wir haben oben die Masse dessen, was sich nicht in fest umrissene, Abb. 276—298 allgemein oder persönlich bedingte Gattungen einreiht, als Koine des attischen schwarzfigurigen Stiles bezeichnet (§ 238). Dieser der Sprachgeschichte entlehnte Begriff wird, wie die meisten Vergleiche, dem Tatbestande nicht ganz, aber doch weitgehend gerecht. Für die Frühzeit, wo die Entwicklungsfäden eben erst beginnen und noch wenig Neigung verraten, zu einem einheitlichen Gewebe zusammenzuschießen, bedarf es freilich keines Sammelbegriffes. Gewiß läßt sich nicht jedes altattische Gefäß ohne Weiteres in eine der oben besprochenen Gattungen einreihen, aber eine einheitliche Masse, aus welcher jene Gattungen sich heraushöben, gab es noch nicht. Wir haben es nur mit einzelnem Hybridem und mit Resten von Sondergattungen, die uns als solche bisher nicht greifbar sind, zu tun. Erst als die Hauptrichtungen sich vollkommen herausgebildet hatten — grob gesprochen, eine strenge und sorgfältige, die im Manierismus gipfelt, und eine freie, oft flüchtig dekorative —, war die allgemeine Entwicklung soweit gediehen, daß die Vorbedingungen für die Bildung einer Koine gegeben waren: die Gemeinsamkeit der allgemeinen Formensprache stand jetzt einigend über den stilistischen Gegensätzen der Bilder, in Gefäßformen, Verzierungsweise, Ornamentik und Darstellungen war eine feste Typik entstanden.

So entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. die zwischen den ausgeprägten Gattungen stehende Koine. Sie erscheint den führenden Richtungen und Persönlichkeiten gegenüber zunächst als etwas Untergeordnetes: bei diesen, nicht bei ihr sind Fortschritt und Eigenart, von einem Aufgehen des Besonderen in der allgemeinen Masse ist noch keine Rede. Sieht man von der häufigen Vermengung der Elemente ab, so kann man sogar sagen, daß die genannten Hauptrichtungen auch in der Koine noch mehr oder minder kenntlich sind: der natürliche Einfluß des Führenden auf die Masse, wodurch sich bisweilen sogar die Grenzen verwischen. Umgekehrt drangen Elemente der Koine unter Umständen auch

in Werkstätten von entschiedener Eigenart, sofern sie mit dieser nicht in Widerspruch standen; so z. B. bei Nikosthenes, der seine Eigenart in erster Linie in Formen und Technik, nicht in den von verschiedenen Händen gemalten Bildern suchte: manche seiner Bilder stellen sich weder zu den Ausläufern des Manierismus, noch zu denen des »tyrrhenischen« Kreises, sondern eben zur Koine seiner Zeit. Bei Meistern wie Amasis oder Exekias war derartiges natürlich ausgeschlossen; vielmehr hat der Manierismus als die stärkste Richtung im dritten Viertel des 6. Jahrh. die Koine seinerseits erheblich beeinflußt. Dies Verhältnis blieb bis gegen das Ende des 6. Jahrh. bestehen: die besten schwarzfigurigen Bilder aus den Werkstätten des Pamphaios und Andokides oder mit den Lieblingsnamen Leagros und Chairias stehen über der Koine, die geringeren fügen sich ihr mehr oder minder ein.

Indessen hatte sich ein Umschwung allmählich vorbereitet; gegen 500 trat er ein: nach einem Menschenalter der Entwicklung begann die Blüte des rotfigurigen Stiles. Ihm wendeten sich nun alle besten Kräfte zu, er übernahm endgültig die Führung. Es ist bezeichnend, daß Meistersignaturen jetzt nur noch auf rotfigurigen Gefäßen, dort aber in Masse vorkommen[1]). Den schwarzfigurigen Stil vertrat nur noch die Koine, diese aber floß noch zwei bis drei Jahrzehnte lang in breitem Strom: auch ihr kam die wachsende Freiheit der allgemeinen Zeichnung zugute als belebender Zufluß zu dem alten Formenschatze, den die Maler mit sicherer Routine handhabten. Eigentliche Übersetzungen aus der neuen Technik in die alte, wie wir sie z. B. bei dem „Menonmaler" fanden (§ 296), sind Ausnahmen; aber vermittelt wurden die neuen Elemente, die natürlich aus der großen Malerei stammen, wohl vorwiegend durch den rotfigurigen Stil. So stellen sich z. B. auf schwarzfigurigen Gefäßen die gleichen in großen Wellenlinien bewegten Faltenzüge ein, die an den rotfigurigen Bildern des Euthymides auffallen. Einen ungewöhnlichen, wirkungsvollen Mänadentypus finden wir ganz gleichartig in einem rotfigurigen Bilde des Phintias und an einem schwarzfigurigen Gefäße; bei der auffälligen Eigenart der Gestalt liegt es nahe, hier an gemeinsame Abhängigkeit von einem Werke der großen Malerei zu denken (§ 300).

Natürlich bildet auch diese **späte Koine** keineswegs eine völlig gleichartige Masse; § 302
eine monographische Behandlung könnte viele Gattungen, Werkstätten, Malerhände scheiden. Dabei mag auch manche überraschende Erkenntnis zu gewinnen sein; im Rahmen des Ganzen erscheint der späte schwarzfigurige Stil aber doch nur noch als eine Nebenströmung, deren allgemeine Züge wichtiger sind als ihre Einzelheiten. Hier können nur die sachlichen und zeitlichen Hauptgliederungen berücksichtigt werden. Beide Kategorien greifen in sofern ineinander, als der vorwiegend an kleinen Gefäßen betätigte langlebige Verfallstil eine Fortsetzung der älteren flüchtigen Massenware ist: der schließlich zur fast vollständigen Alleinherrschaft gelangte Ausläufer jener Richtung, die wir von Sophilos bis Nikosthenes verfolgt haben. Daneben steht zuletzt nur noch die Archaistik, sei es der Zeichnung, sei es der Technik allein: panathenäische Amphoren, Lutrophoren und Ähnliches. Dies Archa- Abb. 300—309
istische fällt natürlich hier so wenig wie in der Literatur unter den Begriff der Koine.

In der eigentlichen Blütezeit der späteren Koine, Ende des 6. und Anfang des 5. Jahrhunderts, tritt das Flüchtige noch hinter dem mehr oder minder Sorgfältigen zurück. In diesem lebt viel **Manieristenerbe** nach, doch sondert sich dadurch ebensowenig eine in sich geschlossene Gattung ab wie durch stark entwickelte **landschaftliche Elemente**: sie stellen eine Seite, nicht aber eine besondere Richtung der Koine dar und lassen sich bis zu Klitias und den tyrrhenischen Amphoren zurückverfolgen. Im Überblick ist bereits angedeutet worden, daß die schwarzfigurige Technik im Landschaftlichen der rotfigurigen gegenüber im Vorteil war; wenn diese sich nicht in unendlich mühsamen Aussparungen kleinster Formen verlieren wollte, konnte sie Bäume, Gebüsch, Reben nur in schematischer Andeutung oder mit teilweiser Benutzung von Deckfarben geben. Da Weiß im großen zu grell war, wählte sie das kleinere Übel, das wenig wirksame Rot; die roten Blätter verloren sich aber neben den tongrundigen Stämmen und Zweigen. Der rotfigurige Stil vermied daher möglichst den „Baumschlag", der schwarzfigurige dagegen gewann ihm noch in seiner Spätzeit neue Reize ab; Naturbeobachtung und ornamentale Form sind dabei oft sehr glücklich gepaart. Ein paar zarte Bäumchen sind uns schon an den weißgrundigen Kannen Abb. 257, 263; 286 ff.
des nikosthenischen Kreises und bei Andokides begegnet. Das Prachtstück dieser Art ist eine

[1]) Die Ausnahme einer panathenäischen Amphora aus dem 4. Jahrh. bestätigt nur die Regel.

Schale, die Herakles bei der Zubereitung des eben erbeuteten Löwenfelles zwischen zwei dichtbelaubten und zwei sehr charakteristisch gezeichneten kahlen Ölbäumen zeigt.

Der Verfallstil beschränkt sich im Landschaftlichen meist auf jene grundfüllenden
Abb. 279 (282, 293) „Zweige", mit welchen er dekorativ geschickt schaltet — wie denn überhaupt seine Stärke im Dekorativen liegt. Von Verfall muß man gewiß reden, da es sich um das Auslaufen eines absterbenden Stiles in bescheidenste Massenware handelt. Schon äußerlich ist es wie ein Einschrumpfen: das Format der großen Typen, zumal der in der Koine in zahllosen Beispielen vertretenen Halsamphora, wird immer kleiner und schließlich bleiben nur die kleinen Gefäße, wie Schalen, Näpfe, Kannen und besonders Lekythen übrig; die Malerei wird zum flüchtigsten Geklecks, oft ganz ohne Ritzung und Deckfarben, der Darstellungskreis verarmt. Doch auch diese Schleuderware, deren Wurzeln ja hoch ins 6. Jahrhundert hinaufreichen, ist nicht nur eine Verfallserscheinung; sie besaß noch genug Kraft, um einen eigenen entschieden dekorativen Spätstil zu bilden. Es ist ein Unterschied, ob ein provinzieller Stümper kleckst, wohin es trifft, oder ob ein Erbe eines vornehmen alten Stiles flüchtig spielt.

Formen, Verzierungsweise, Ornamentik

§ 303 Ins einzelne gehen wir im folgenden nur soweit wie nötig ist, um einen Überblick über das Typische und die Spannweite der Abweichungen zu gewinnen. Wir betrachten zunächst Formen, Verzierungsweise und Ornamentik in ihren allgemeinen Zügen einzeln, dann an Beispielen gemeinsam; denn eine eingehende gesonderte Behandlung, die die Ornamentik verdient, würde fruchtbar nur in weiterem Rahmen, als ihn die Geschichte der Vasenmalerei und vollends die Betrachtung eines einzelnen, wenn auch des führenden Stiles bietet (vgl. §§ 36 ff.).

In den Formen drückt sich die Entwicklung des allgemeinen Formgefühls der großen Kunst während eines reichlichen Jahrhunderts deutlich aus: eine Entwicklungslinie, wie wir sie in keinem anderen schwarzfigurigen Stile besitzen. Sie ist nicht mit einem Schlagworte zu erschöpfen, am wenigsten mit dem von der wachsenden Schlankheit, das nicht einmal für die Formen genügt, auf welche es wirklich zutrifft. Auch bei diesen spielt noch vieles andere mit, so Knappheit, Straffheit, Wohllaut und Ausgleichung der Linienführung und des Verhältnisses der Teile untereinander und zum Ganzen, tektonische und funktionelle, durch die Zweckmäßigkeit bedingte Momente, Verhältnis zur Toreutik u. a. m. Andere Formen, darunter mehrere, die erst im späten schwarzfigurigen und zugleich im rotfigurigen Stil auftreten, sind nichts weniger als schlank. Allgemeiner, aber auch schwerer greifbar ist der Ausdruckswert der Kraft; schwere Formen brauchen nicht kräftig, schlanke nicht schwach zu sein. Im attischen schwarzfigurigen und rotfigurigen Stil hat der Umriß bis weit in die klassische Zeit hinein stets die Kraft, massige Formen straff zusammenzuhalten und schlanke fest und elastisch erscheinen zu lassen; nichts zerfließt und nichts ist dürr und leblos. Linien und Proportionen sind im Klassischen wohllautender, harmonischer ausgeglichen, aber darum noch nicht schwächer, sondern nur müheloser, weniger angespannt als im Archaischen. Erst die
Abb. 605 f., 773 spätattischen Formen des 4. Jahrh. sind vielfach schlaff und kraftlos; was sie an Eleganz
Abb. 752 ff. besitzen, wird erst im Hellenismus unter starkem Einflusse der Toreutik wieder straff und schwungvoll. Es ist wie ein lysippisches Element in dieser Toreutik und Keramik; dazu mischt sich dann freilich mehr und mehr Barockes: gewaltsame Verschiebungen der Proportionen, eigenwillige Knickungen und Schweifungen, gesuchte Gegensätze schwerer Bauchungen und spielerischer Nebenformen. Man hat das Verhältnis dieses hellenistischen Formgefühles zum klassischen treffend mit dem des geistvollen Epigrammes zum hochgespannten Drama verglichen. Kennzeichen des Klassischen, dem der Archaismus zustrebt, während die Spätzeit sich wieder davon entfernt, ohne die grundlegenden Errungenschaften aufzugeben, sind harmonische Proportionen — wobei der Hauptteil deutlich überwiegt — und klare tektonische Gliederungen; diese können auch in ununterbrochenem und wohllautendem Linienflusse klar angedeutet werden.

§ 304 Wir prüfen das Gesagte an den Hauptformen[1]). Die Bauchamphora sehen wir von der
Abb. 200 f. plumpen Bildung des frühattischen Stiles und der großen Pferdekopfamphoren zu der straff auf-

[1]) Zu den herkömmlichen Namen wie Pelike, Stamnos u. a. vgl. §§ 41 ff.

strebenden Kraft fortschreiten, die als unübertrefflich kanonisch wurde. Von Exekias und Andokides an blieb die Form sich bis weit in den rotfigurigen Stil hinein im wesentlichen gleich, dann wich sie einer erfolgreichen jüngeren Parallelform, der sie sich zuletzt noch zu nähern suchte, der „Pelike" (§ 305); denn ihre Grundform bot keine Möglichkeit, Umriß und Proportionen dem klassischen Empfinden anzupassen. Vergebliche Versuche, diese ihrem Wesen nach archaisch wuchtige Form zu zierlicher Eleganz zu zwingen, sind mehrfach, am entschiedensten in dem manieristischen Kreise des Amasis, gemacht worden. — Die Halsamphora hat eine weniger einfache Geschichte. Es sind verschiedene Typen, von welchen jedoch der eine die spätere Koine durchaus beherrscht, zu scheiden. Wie weit sie bodenständig sind, fragt sich; lückenlos vom Dipylonstil abzuleiten ist bisher nur eine seltene Form, die sich im sakralen Gebrauch gehalten und weiterentwickelt hat; die nikosthenische Sonderform berührt sich mit ihr. Die Linie führt von der hochhalsigen Dipylonamphora, an deren Mündung und senkrechten Bandhenkeln bisweilen plastische Schlangen von sepulkraler Bedeutung angebracht sind, über Frühattisches wie die Nessosamphora und ähnliches im Tierfriesstile — darunter schon überschlanke Formen — zur typischen „Prothesisamphora". Diese hat vom Gefäße nur noch die Form, denn sie hat keinen Boden, und dient als Grabmal und Spenderöhre wie jene Dipylongefäße, auf welche auch die sepulkralen Bilder und die weißen Schlangenlinien an Mündung und Henkeln zurückgehen. Der Zweck macht die für eine Amphora unerhörten Proportionen verständlich, äußerste Schlankheit mit riesigem Hals und verkümmertem Rumpfe: das Gefäß ist zur monumentalen Röhre geworden. Die Weiterentwicklung im rotfigurigen Stile führte zu einem klassischen Euphemismus: der mit Hochzeitsbildern geschmückten Lutrophoros für das Brautbad, die den Unverheirateten aufs Grab gestellt wurde. Im einzelnen erheben sich hier noch mancherlei Fragen: Bemalung mit weder sepulkralen noch gamelischen Darstellungen, Bildung mit Hydrienhenkeln, Vorkommen sepulkral bemalter Stücke auf der Akropolis, Verhältnis zu dem im folgenden erwähnten Lebes gamikos u. a. m. — Die eiförmige Amphora mit niedrigerem Halse, deren Grundtypus auch bereits im Dipylonstile vorliegt, haben wir schon in der „tyrrhenischen" und in der „affektierten" Gattung kennen gelernt; diese auch bei den Joniern beliebte Form ist in ihrer feineren Ausbildung, die in dem chalkidischen Typus gipfelt, offenbar von der Toreutik beeinflußt. Dieser dürfte der reifarchaische inseljonische und attische Typus die tektonische Klarheit und ausdrucksvolle Schärfe seiner Umrisse verdanken. Der altertümliche, besonders in der jonischen Northamptongattung und im weiteren Kreise der „tyrrhenischen" Amphoren vertretene Typus macht mit der Trennung von Hals und Schulter trotz des plastischen Ringes oft nicht recht Ernst, sondern läßt die Kurven gefällig ineinanderlaufen. Dadurch verwischte sich der Unterschied von Hals- und Bauchamphora bisweilen so weit, daß richtige Kreuzungen entstanden. Dem chalkidischen Vorbilde folgt anscheinend der kanonische attische Typus von der Mitte des 6. Jahrh. an; man hat ihn deshalb attisch-chalkidisch genannt. Amasis und Exekias experimentierten damit noch, dann wurde die Form, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, fest, entwickelte sich jedoch langsam zu größerer Schlankheit. Der rotfigurige Stil übernahm sie, ausnahmsweise sogar mit dem typischen schwarzfigurigen Halsornament, steigerte die Schlankheit jedoch alsbald bis zur Veränderung der Grundform und erhöhte den Eindruck schlanker Rundung oft durch kräftige Strickhenkel. Schon eine von Andokides gemalte Metallamphora zeigt ähnliche Proportionen. — Eine sakrale Sonderform der eiförmigen Amphora ist der Lebes gamikos. In ihm hat sich eine alte, in den geometrischen und orientalisierenden Stilen der Kykladen, Euböas und Böotiens beliebte Form in den Grundzügen erhalten, im einzelnen jedoch, schwerlich ohne Einfluß der Toreutik, dem späteren Formgefühl angepaßt: der Fuß ist zum hohen, schlanken Untersatze (Chytropous), die riesige Mündung zu einem erträglichen Halse mit weit auskragendem Rande geworden. Im schwarzfigurigen Stil ist die Form in Attika, obwohl sie schon im Tierfriesstile vorkommt, noch selten und auch im rotfigurigen Stile blieb sie ein Sakralgerät; in Eretria dagegen war sie bis zu Ende die Hauptform der Amphora (auch ohne hohen Fuß). — Die panathenäische Amphora machte trotz ihres sakralen Archaismus eine sehr starke Entwicklung von der ersten Hälfte des 6. bis zum Ende des 4. Jahrh. durch; der Einfluß der typischen Halsamphora stellt dabei, von der Ornamentik abgesehen, nur eine Nebenströmung dar. Sie ist ursprünglich ein bauchiges Vorratsgefäß mit kleinem Hals und Fuße von einem schon im 7. Jahrh. verbreiteten Typus. Die alte behagliche Fülle wurde nun in der Weise eingeschränkt, daß die Bauchung straffer und steiler, die Schulter in energischer Einbiegung durch eine der entwickelten Bauchamphora verwandte Linie abgeflacht und die Mündung höher und schwerer gebildet wurde. Zuletzt haben wir ein fast schlankes Gefäß mit hohem Halse, leichter, ausgeschweifter Mündung und einem nach Art der späten Glockenkratere lang auslaufenden Fuße vor uns; die Schlankheit wurde noch gesteigert durch den steil aufstrebenden Kegeldeckel mit hohem Knauf, der an die Stelle des alten Flachdeckels mit niedrigem Knopfe trat.

Abb. 222, 224, 229 (289)

Abb. 7, 12, 86 ff. (90, 255, 362 f.)

Abb. 766

Abb. 9, 116, 131 f., 149, 155, 157, 161, 166, 178, 203 f., 225

Abb. 763

Abb. 220, 227

Abb. 764 f.

Gr. Vm. Tf. 133

Abb. 768

Abb. 17, 19, 99 ff., 105

Abb. 299 ff., vgl. 472

In manchem verwandt ist trotz ihrer Kürze die Entwicklung der attischen Hydria von bauchiger Rundung zu der straffen Form mit flacher Schulter, mächtig ausladender Mündung und mehr oder minder hochgeschwungenen Henkeln, die anscheinend von der chalkidischen Toreutik beeinflußt ist (seit Mitte 6. Jahrh.). Auch diese Form ist wie die Bauchamphora in Proportionen und Umriß entschieden archaisch empfunden: es ist mehr Wucht und straffe Spannung als Gleichgewicht und schönfließende Linie darin, die mächtige Mündung macht die Hydria etwas oberlastig. Der strenge rotfigurige Stil hat sie zwar noch gepflegt und die späten schwarzfigurigen Hydrien heben sich neben den massenhaften Halsamphoren vielfach auch durch ihre Bilder bedeutsam aus der späteren Koine heraus; aber dem klassischen Formgefühle ließ sich die in ihrer Weise vollendete Form nicht anpassen. Diesem entsprach vielmehr die elegant geschwungene Kalpis, eine anscheinend aus der jonischen Toreutik stammende Form; sie trat im späteren Archaismus in beiden Stilen zugleich neben die ältere

§ 305

Abb. 243, 245, 261

Abb. 378

attische Form und entwickelte sich wiederum ähnlich wie die panathenäische Amphora in den Hellenismus hinein. Abseits steht die oben erwähnte seltene Sonderform der „Prothesishydria" bezw. Lutrophoros.

Wie die archaische Hydrienform durch die Kalpis, so wurde die Bauchamphora durch zwei neue Formen allmählich verdrängt: die Schlauchamphora („Pelike") und den „Stamnos". Beide sind im schwarzfigurigen Stile spät und spärlich, im rotfigurigen massenhaft vertreten. Den Stamnos zur Bauchamphora formal in Beziehung zu setzen unterläßt man besser. Es ist eine kräftige Pithosform, für welche sich nicht nur in frühgriechischer Zeit, sondern auch im Altattischen der ersten Hälfte des 6. Jahrh. Anknüpfung findet. In ihrer Gedrungenheit, die auch der klassische Stil nur milderte, nicht aufhob, hat sie doch nichts wesenhaft Archaisches wie die Hydria oder die Bauchamphora: es ist eine einfache Zweckform, die sich archaischen wie klassischen Proportionen und Umrissen gleich leicht fügte. Die Pelike dagegen steht in enger formaler Beziehung zur Bauchamphora. Man könnte sie sich durch eine Verschiebung der Proportionen und Umrisse aus ihr entwickelt denken und in der runden Wulstlippe einiger Bauchamphoren vom frühattischen bis zum reifsten strengen rotfigurigen Stil eine Bestätigung sehen; auch der Umriß einzelner frühattischer und Pferdekopfamphoren nähert sich dem der späteren Pelike. Eigentliche Bindeglieder fehlen jedoch und die Form ist eine ideale Werkform der Treibtechnik; sie ist eher neben als aus der Bauchamphora entwickelt, ist auch meist kleiner. Künstlerisch ist sie aber wirklich ihre Nachfolgerin; in ihr ist das, woran das klassische Empfinden bei der Bauchamphora Anstoß nehmen mußte, vermieden: die zwar ausdrucksvolle, aber doch etwas gewaltsame Doppelkurve und das wie bei der Hydria etwas labile Gleichgewicht der Massen. Die Pelike ruht fest auf ihrer tiefliegenden, die ganze Form beherrschenden Ausbauchung, der Umriß wird von einer einheitlich fließenden Kurve, in welche sich die Henkel harmonisch einschmiegen, gebildet. Erst die Spätzeit hat auch diese glücklich einfache Form verdorben. — Ein ähnliches Formgefühl verrät sich auch in anderen, damals in beiden Stilen neu erscheinenden Formen, so dem pilzförmigen Psykter, der breitbauchigen Schlauchkanne und trotz des anderen Umrisses auch in der Kalpis. Die neue Kannenform wurde ebenso beliebt wie die Pelike — später trat ihr im rotfigurigen Stil in der bauchigen Lekythos (Aryballos) eine Genossin zur Seite — und verhält sich ähnlich zu der alten „Olpe" wie die Pelike zur Bauchamphora. Mit der Olpe, auch einer entschiedenen Metallform, ist im späten schwarzfigurigen Stile, der die Mündung stets rund bildete, noch vielfach experimentiert worden; ihr archaischer Charakter, der nach dem Gesagten keiner Analyse mehr bedarf, ließ sich jedoch nicht überwinden; sie verschwand daher im rotfigurigen Stile fast ganz. Auch eine andere, offenbar toreutische neue Lösung mit scharf absetzender Schulter entsprach den Forderungen des neuen Formgefühles.

Abb. 361, 774 f. Abb. 767 (276) Abb. 200 Abb. 606 Abb. 771; 787, 589 (619) Abb. 778 Abb. 785 Abb. 782, vgl. 792

Ähnliche Betrachtungen ließen sich über die meisten Formen anstellen, sofern sie nicht einfache alte Grundformen mit mehr oder minder Absichtlichkeit bewahrten, wie Schlauchalabastron oder Teller. Wir betrachten nur kurz noch die verschiedenen Kratertypen und die Lekythen. An letzteren ist im schwarzfigurigen Stile noch viel mehr experimentiert worden als an der Olpe, deren Grundform keine so großen Abweichungen zuließ. Schließlich siegte die im älteren rotfigurigen Stil und in der polychromen Grabmalerei kanonische, klassisch klare und einfache, leicht aufstrebend zylindrische Form mit abgesetzter Schulter; eine Nebenlinie führt von der alten Schlauchform, die sich daneben noch hielt und dann als Eichel gebildet wurde, zu einer neuen rotfigurigen Form, der bauchigen Lekythos (Aryballos). Von den Krateren machten der mit Stangenhenkeln, der einst daraus entstandene mit Volutenhenkeln und der Dinos eine ähnliche Entwicklung zu schlankerer Eleganz durch. Die Führung hatte dabei dank seiner Grundform und besonderen Berührung mit der Toreutik der vornehme Volutenkrater; zu seiner Proportionsentwicklung von Klitias bis Nikosthenes vgl. § 292; er allein hat dann im Verlaufe des rotfigurigen Stiles eine sprunghafte Streckung nicht nur des Halses, sondern auch des Bauches erfahren. Neu trat in der Frühzeit des rotfigurigen Stiles, wieder in beiden Stilen zugleich, der Kelchkrater auf. Seine Grundform entspricht den jonisch-naukratitischen und gleichen altattischen Bechern des Tierfriesstiles und stammt wohl wie diese und andere geradwandige Becher und Büchsen (Nikosthenes) aus der Toreutik: ein zusammengebogenes Blech ergibt leicht die gerade Wandung. Das altertümlichste schwarzfigurige Beispiel ist noch recht gedrungen, ganz geradlinig und knapp, besonders in der Ausladung der Mündung. Schon der Archaismus milderte diese etwas nüchterne Strenge durch leichte Verschiebungen zu tektonischer Wucht, die frühe klassische Zeit bildete die Grundform schonend, aber mit starkem Erfolg um: steiler, schlanker und gefällig geschweift war der Kelchkrater jetzt zu einer langen Entwicklung befähigt; das 4. Jahrh. verdarb ihn ebenso wie die Pelike. Vom ausgehenden Archaismus an berührte er sich dabei mit dem Glockenkrater, dessen Anfänge im entwickelten strengen rotfigurigen Stile zu liegen scheinen. In Darstellungen findet sich die Form schon auf älteren rotfigurigen Gefäßen, wo vielleicht Erzkratere gemeint sind; denn im chalkidischen Stile gibt es Vorläufer von stark toreutischem Charakter. Im attischen schwarzfigurigen Stil ist der Glockenkrater bisher nicht sicher nachgewiesen; in Frage kommen nur späte Scherben von der Akropolis. Wir würden es verstehen, wenn der attische Archaismus diese zu untektonischer Weichlichkeit neigende Form lange abgelehnt hätte; daß das 4. Jahrh. darin schwelgte, versteht sich.

Abb. 784 Abb. 793, 778, vgl. 779 Abb. 776 Abb. 215, 256, 575; 795; 92 Abb. 396 Abb. 605 Abb. 783, 773

§ 306 Die Verzierungsweise ist so mannigfach, daß sich darüber nichts anderes Allgemeines sagen läßt als das in der Einleitung Ausgeführte (§ 35). Ein durchgehender, grundsätzlicher Unterschied des attischen schwarzfigurigen Stiles von den anderen ist kaum vorhanden; ein solcher trat erst unter den veränderten dekorativen und zeichnerischen Bedin-

gungen der rotfigurigen Technik bis zu einem gewissen Grad ein. Innerhalb des grundsätzlichen Rahmens sehen wir in dem reich und lange entwickelten attischen Stile freilich eine Fülle des Neuen; die verschiedensten Möglichkeiten sind verwirklicht.

In der Ornamentik sind zwei Hauptschichten, die einander jedoch weitgehend durchdringen, zu scheiden. Orientalisierend sind sie beide in dem weiten Sinn, in welchem alle weder geometrische noch eigentlich naturalistische griechische Ornamentik so zu nennen ist; beide verwenden nebenher mancherlei Geometrisches, das ja niemals ausstarb[1]), und streng stilisierte Zweige (Efeu, Spitzblätter)[2]). Im engeren Sinn orientalisierend ist die ältere, streng archaische Schicht; sie stellt die organische Fortbildung dessen dar, was schon das 7. Jahrh. besaß. Formen und Syntax sind zwar wesentlich reicher und vielfach auch freier, aber nicht grundsätzlich verschieden: strenge, gut füllende, formenreiche Streifen- und Feldermuster mit entschiedener Betonung von senkrecht und wagerecht. Der Keim zu der neuen, erst im rotfigurigen Stile vollendeten Entwicklung, welcher die jüngere Schicht angehört, lag in der Rankenornamentik. Sobald diese sich aus der strengen Bindung, der auch die großen chalkidischen Flächenmuster und ihre attischen Verwandten unterliegen, frei machte, eröffneten sich ihr fast unbegrenzte Möglichkeiten. An einem Spätling des orientalisierenden Stiles, der jonischen Fikelluragattung, haben wir zuerst groß und frei über die Fläche spielende Henkelranken kennengelernt. Die schwarzfigurige Northamptongattung zeigt sie wie der chalkidische Stil unabhängig von den Henkeln, dafür aber auch weniger frei. Das tektonische Empfinden der Attiker band die flächenüberspinnenden, leicht schwingenden Ranken, sofern es sich nicht um vollständige Füllung henkelloser Flächen handelte, durchaus an die Henkel, ließ ihnen aber dort eine neue Freiheit. Bei Amasis, Exekias, Nikosthenes haben wir schöne und einfach klare, an den affektierten Amphoren weniger bedeutende Rankengebilde kennengelernt. Die Koine beschränkt sich oft auf ein aus vier Einzelranken mit einfachen Füllungen von Palmetten und Blüten zentral komponiertes loses Muster. Schon diese schlichteste Form ließ viel Abwechslung im einzelnen zu, reichere Formen sind bei aller Einfachheit und Klarheit des Aufbaues voll graziösester Erfindung. Bisweilen zeigt sich schon im schwarzfigurigen Stil Asymmetrie, und zwar sowohl bei frei durcheinander schwingenden Fadenranken wie an dichtem Gerank umschriebener Palmetten, deren vegetabilischer Sinn gelegentlich durch Einfügung kleiner Vögel angedeutet wurde. Mehr derart findet sich neben streng symmetrischen Gebilden im rotfigurigen Stil.

Abb. 204, 396, 575 u. ö. — Abb. 204, 220, 227, 763 — Abb. 131 — Abb. 148 f., 161 — Abb. 220, 227 — Abb. 763 — vgl. Abb. 788 — Abb. 362 f., 344, 520, 559

Diese Freiheit der Flächenmuster teilte sich nun auch den Streifenmustern bis zu einem gewissen Grade mit: auch sie wurden durch die frei schwingenden Ranken aus ihrem dichten Gefüge gelöst und vielfach sogar aus den Hauptachsen gebracht; die Bänder erhielten diagonalen Zug. Die von der Ranke umschriebene Einzelpalmette gewann eine ganz neue Beweglichkeit. Sie und die lose an absetzenden Ranken sitzenden Palmetten[3]) bildeten die ersten neuartigen Streifenmuster im schwarzfigurigen Stile, lockerer, großformiger und einfacher, d. h. klassischer als die alten: wie in den Formen, so kündigt sich auch in der Ornamentik das Kommen einer neuen Zeit vernehmlich an. Die alten Ornamente trockneten ein, soweit sie keiner Umbildung fähig waren: zwischen den Palmetten schrumpfte der einst so breite Lotos zur Spindeldürre, ebenso der Knospenfries, der in seiner spitzigen Unwirklichkeit, ganz ohne Deckfarben, den größten Gegensatz zu den saftigen chalkidischen „Rosenknospen" bildet; es ist halb Manierismus, halb Marasmus. Überhaupt trat der Lotos hinter der Palmette immer mehr zurück; nur in der spielenden Auflösung seiner Formen in freischwebende, vielfach aus einzelnen Palmettenkolben bestehende Teile, die uns wieder im

Abb. 504 f., 767, 772 — Abb. 242, 289, 317, 396 u. ö. — Abb. 763 — Abb. 776 — Abb. 227, 314, 788

[1]) Geometrisches findet sich vom späten schwarzfigurigen Stil an auch wieder als Hauptornament, eine Unterströmung, die dann im Hellenismus eine eigene Gattung hervorbrachte, vgl. §§ 54, 996 f. Besonders beliebt ist das Schachbrettmuster und Verwandtes; es ist öfters mit einer eigenartigen Umbildung des alten Schuppenmusters verbunden; in die Schuppen sind lineare, palmettenartige Zweige eingezeichnet, abwechselnd schwarz und weiß. *Pottier* Vases du Louvre II Tf. 84, 313; 87, 524; *Brunn-Lau* Griech. Vasen Tf. 44, 3; *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 138, 1 f., gefunden mit 3—5 in Grab 400, spät schwarzfigurig; Tf. 69, 8, 15, gefunden mit 7, 9, 11, 16—18 in Grab 180, rotfigurig, etwa zweites Viertel 5. Jahrh.; Tf. 141, 5, vgl. 394 zu Tf. 133.

[2]) Bei verhältnismäßig naturalistischen Darstellungen von Reben verwischt sich bisweilen die Grenze zwischen Ornamentik und landschaftlichen Elementen. So finden sich bei Augenschalen symmetrische Reben als Henkelschmuck (*Lau* Griech. Vasen Tf. 17, 2, vgl. 1; Ath. Mitt. XXV 1900, 58, vgl. 60. Efeu; W. V. 1890 Tf. 5, Nikosthenes; innen zwischen Augen: *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 6; außen [Napf]: Anz. XXVII 1912, 355). Bei Amasis tritt ein ganzer Dionysos mit Reben und Efeu an die Stelle der Henkelranken und die Kanne des Charinos ist nur mit einer Rebe verziert. Wir haben hier eine gelegentliche ornamentale Verwendung landschaftlicher Elemente, wie sie bis zu einem gewissen Grade ja auch in den grundfüllenden Zweigen des späteren schwarzfigurigen Stiles vorliegt; dagegen sind der Zweig an der Caeretaner Busirishydria oder das Feigenblatt an jonischen Augenschalen wirklich naturalistische Ornamente. — Abb. 255, 261, 285 (282) Abb. 153

[3]) Diese sind im Ursprung wesentlich älter, anscheinend jonisch, vgl. München I Titel, wo auch das Halsornament grundsätzlich dem späteren attischen entspricht (Louvre I Tf. 87).

Fikellurastil und im freiesten Rhodisch-Milesischen zuerst begegnet ist, spielte er noch eine gewisse Rolle (so schon bei Andokides). Auch die neuen Blütenformen des rotfigurigen Stiles traten neben der herrschenden Palmette ganz zurück.

Abb. 344, 362f., 492, 512

§ 307 Beispiele für Formen, Verzierungsweise, Ornamentik. Einen raschen Überblick geben gut illustrierte Kataloge wie *Pottier* Vases du Louvre II, in engerem Rahmen auch Ausgrabungsberichte wie *Orsi* Mon. d. Lincei XVII (z. B. 438—515). Wer Attisches und Jonisches (Chalkidisches, Lakonisches) sicher zu scheiden weiß, findet eine gute systematische Zusammenstellung des Wichtigsten bei *Brunn-Lau* Griech. Vasen Tf. 10 ff.[1]). Wenig brauchbar sind dagegen die betreffenden Abschnitte bei *Walters* und *Perrot* IX. Sehr reichhaltig, wenn auch nicht erschöpfend, und durch seine genaue Beobachtung der unterscheidenden Einzelheiten bahnbrechend ist *Furtwängler* Vasensammlung im Antiquarium, Berlin 1885. Viele gute Beispiele der hellenistischen toreutisierenden Keramik gibt *Böhlau* Sammlung Vogell 34 f. Tf. 6 f. Hier kann nur auf die wichtigsten Hauptformen näher eingegangen werden. Feine Betrachtungen über Zweckform, Werkform, Kunstform von *Bulle* Kunst und Künstler XVIII 1920, 73 ff., 124 ff.

Bauchamphora. Altertümlich plump mit Feldern ohne jedes Ornament: Abb. 200 f.; weiterhin stets Fußstrahlen und ein Ornamentband über jedem Bilde (bei Amasis und einer affektierten Amphora kleine Gestalten), dazu meist einzelne rote Linien um Bauch, Hals und Fuß. Im strengen Stil ausnahmsweise mit umlaufenden Bildern und Ornamenten, Mon. d. Inst. III Tf. 44 f. (Brit. Vases II B 147): wohl Einfluß der Halsamphora, vielleicht vermittelt durch die dort erwähnten vorkanonischen Formkreuzungen. Formschwankungen bis zur Ausbildung des kanonischen Typus (Exekias—Andokides, Abb. 229): Abb. 222; Vases du Louvre II Tf. 66, 31, 36 (34 kanonisch), Tf. 65, 24 (Wulstmündung, so auch Berlin Nr. 1684 und im Absterben im spätarchaischen Rotfigurigen: *Masner* Österr. Mus. Tf. 6, 332; Burlington Exhibition Catal. 1904 Tf. 99, 83; Vendita Sarti, Rom 1906, Tf. 19, 289; alte Form noch W. V. 1890 Tf. 8), 25 (manieristisch zierlich); Journ. hell. stud. XIX 1899, 136, vgl. *Adamek* Unsign. Vasen des Amasis 7, mit kantigen Henkeln von metallischer Form, die vielleicht Amasis statt der gewöhnlichen, mit der Zeit höher geschwungenen Rundhenkel eingeführt hat: ihre Ränder bei ihm noch unverziert, dann meist gegenständiger Efeu, seltener Blattrosetten oder Geometrisches (Mäander); vgl. Louvre Tf. 54, 733; *Lau* Tf. 12, 1, beide reichst verziert, dies mit liegenden Rankenpalmetten späten Stils, jenes mit Menschen und Tieren an der Mündung und Efeu am Fuß. Efeu an der einen, Rosetten an der anderen Seite der Henkel: *Gerhard* Etr. u. kamp. Vasenbilder Tf. 22 f. (Berlin Nr. 1698). Unter den Bildern scheinen sich Ornamente erst unter dem Einflusse des Bedürfnisses der rotfigurigen Bauchamphoren nach Rahmenornamenten eingestellt zu haben, vgl. Andokides, *Leroux* Vases de Madrid Tf. 5 f. (Menonmaler); Amer. Journ. Arch. XI 1896, 5 f., 10 f., 40 f.; besonders reich Abb. 289: auch seitliches Muster (Netzband); vielleicht war auch die Analogie der Hydria wirksam. Über den Bildern sind als reiches Ornament wechsel- und gegenständiger Palmettenlotos üblich, als einfacheres stehende, bald auch hängende Knospenfriese und gegenständiger Efeu, der schließlich bis zu Einzelblättern und Tupfen entartete, wechselständige Kolben (Basel Nr. 263) und dergleichen. Vgl. Louvre Tf. 63, 2—5, Tf. 64, 12 f., Tf. 65, 24—26, Tf. 78, 204 (beidstilig, unsigniert von Andokides), Tf. 79, 212; *Gerhard* Etr. und kamp. Vasenbilder Tf. 22 f. (Berlin Nr. 1698): beide Formen des Palmettenlotosbandes am gleichen Gefäße, das gegenständige Band noch mit großem Lotos und kleinen Palmetten, während später (wo das im Ursprung ältere wechselständige Band zurücktritt), der Lotos zwischen den Palmetten einschrumpft; *Lau* Tf. 11, 2, Tf. 12, 1 (vgl. die verschiedene Form des Fußes); entarteter Efeu: Journ. hell. stud. Tf. 14 A; Samml. Vogell Tf. 1, 25. Zugehörige Deckel wie Louvre Tf. 65, 26, W. V. 1888 Tf. 5, sind flach, vgl. die unmögliche Wirkung des späten Spitzdeckels, *Gardner* Ashmol. Vases 10 (4. Jahrh.). Miniatur: Berlin Nr. 1687.

§ 308 Halsamphoren. Vorkanonische Bildung des weiteren „tyrrhenischen" Kreises: *Thiersch* „Tyrrh." Amphoren Tf. 2 (Abb. 203 f.); Louvre II Tf. 58, 831 bis Tf. 60, 861. *Thiersch* Tf. 2, 8 und Abb. 93 (§§ 121, 123) zeigen die Kreuzung der Formen von Hals- und Bauchamphora; vgl. die jonische Northamptongattung, Abb. 149; Burlington Exhib. Cat. 1904 Tf. 90; Vasensamml. zu München I 586 gegenüber 585. „Affektiert": Abb. 225; Louvre 64 f. 19 f. Der kanonische Typus ist unter den großen Gefäßen der Hauptvertreter des entwickelten und späten schwarzfigurigen Stiles. In großen Massen wurden diese Amphoren neben den rotfigurigen Gefäßen hergestellt und auf den ersten Blick wirken sie sehr gleichförmig; nähere Betrachtung zeigt freilich überraschend viel Unterschiede im einzelnen, aber der Grundtypus ist so fest, daß er den Eindruck bestimmt (Abb. 763; *Lau* Tf. 10, 1). Der kräftig eiförmige Rumpf ist meist schlanker, nur ausnahmsweise noch bauchiger als bei Amasis und Exekias. Dem chalkidischen gegenüber neigt der Umriß zu etwas stärkerer Betonung der größten Ausbauchung unter dem Henkelansatz, ein tektonischer Vorzug, der sich mit schlanker und bauchiger Form, runder und flacher Schulter gleich gut verträgt. Die Schulter ist nur ausnahmsweise so flach wie bei Amasis (*Lau* Tf. 10, 3), öfter leicht abgeflacht wie bei den jonischen Amphoren der Phineusgattung (Abb. 166), am häufigsten von ähnlicher Rundung wie im Chalkidischen. Der Hals ist stets tektonisch klar abgesetzt, betont durch einen feinen roten „Löttring". Nur bei den kleinen Bildfeldamphoren ist er im Verhältnis zum Rumpfe ziemlich groß (Louvre Tf. 87, 387 f.; Amer. Journ. Arch. XX 1916, 441 ff., 451 ff.). Wenn er nicht ungewöhnlich breit ist wie

[1]) Nichtattisch ist: Tf. 10, 7 (— 7d); Tf. 11, 3 (chalkidisch), 4, 5, 9; Tf. 14, 3; Tf. 16, 3 (lakonisch); Tf. 17, 4, 5; Tf. 19, 2, 8; Tf. 27, 3; Tf. 32, 4 f. Tf. 21 enthält viel Jonisch-Italisches, der Mäander links unten ist rotfigurig unteritalisch wie Tf. 32, 3, Tf. 34, 4—Tf. 43, Tf. 44, 2. Von der gefirnißten Ware wie Tf. 20, 3, 4, Tf. 23, 4, Tf. 28, 2, 3 wird hier abgesehen.

bei den bauchigsten Amphoren (Louvre II Tf. 79, 199 [verdruckt statt 217]; *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 9; spät Mon. d. Lincei XV 263), unterscheidet er sich von dem chalkidischen nur dadurch, daß er nicht nach unten verjüngt, sondern im wesentlichen symmetrisch leicht geschweift ist. Die Henkel setzen etwas tiefer an, sie bestehen aus zwei bis fünf, meist drei Stäben (*Lau* Tf. 10; Berlin Nr. 1716; Louvre a. O. mit toreutischen Ansätzen). Die Mündung ist echinosförmig, der Fuß (mit rotem Lötring) eine kräftige Platte, oft ohne eigenes Ablaufprofil; gefirnißt sind gewöhnlich nur Mündung, Henkel und Fuß; alles wie im Chalkidischen. Die typischen Ornamente sind die gegenständige Palmettenlotoskette am Hals, Stäbe um den Halsansatz (unter den Henkeln oft unterbrochen) — beide bei sorgfältiger Ausführung mit Rot —, unten Strahlen und stehender Knospenfries, sehr oft dazwischen oder darüber Mäander, seltener ein Netz- oder Punktband, das auch die Knospen ersetzen kann; endlich Henkelranken, meist ihrer vier mit Palmetten an den eingerollten Enden, kleinen Blüten in den seitlichen Zwickeln und einer größeren, abwärts gerichteten in der Henkelachse. Die so begrenzten Hauptflächen füllen die Bilder; Teile von ihnen ragen oft in die Ranken, bisweilen auch in die Stäbe hinein; gelegentlich sind die Ranken auch landschaftlich gedeutet: ein Vogel sitzt darauf. Vgl. *Lau* Tf. 10, 1—5; Louvre Tf. 67 f., 57—60, Tf. 80 f., 222—225, 236—256; Fitzwilliam Vases Tf. 10—15; *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 15 f., 1—4; Berlin Nr. 1841 ff. Rotfigurig: Abb. 764 f.; mit dem alten Halsornament: *Pellegrini* Vasi Felsinei Nr. 155 ff. Abb. 31 (frühklassisch).

Die Abweichungen von diesem Grundtypus erstrecken sich von Einzelheiten bis auf die ganze Verzierungsweise. Zur Form vgl. das Vorstehende und Nikosthenes, *Gardiner* Sports and festivals 420. Die Ornamentik ist so gut, daß nur die Henkelranken Gelegenheit zu glücklicher Abwechslung und Bereicherung boten (*Lau* Tf. 10, 3, 6, 8, vgl. Amasis und Exekias); schon eine Verschnörkelung in der Palmettenlotoskette, ein Ersatz des einfachen Knospenfrieses durch ein reicheres Band oder gar durch einen Tierfries stört die tektonische Klarheit (*Lau* Tf. 10, 3 [2a], 6; Louvre Tf. 80, 228) und eine Vermehrung der Ornamentbänder wie bei Exekias ist auch kein Vorzug (Burlington Exhib. Cat. 1904 Tf. 99, 19; Louvre Tf. 67, 57). Das Halsornament paßt sich glücklich der symmetrischen Schweifung des Halses an; nur selten findet sich statt seiner das im Chalkidischen übliche wechselständige Band (*Gerhard* AV Tf. 257, 4; *Lau* Tf. 10, 9; Berlin Nr. 1716), Palmetten allein (*Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 5, 14) oder ein Knospenfries (Louvre Tf. 80, 226). An den späteren, meist kleinen und oft sehr flüchtig bemalten Amphoren erscheint ein „moderneres" Halsornament: drei lose Palmetten, gewöhnlich an absetzenden Ranken, oder auch nur gegenständiger Efeu: Louvre Tf. 87, 380 ff. (spätes Nachleben des alten Hahnenwappens); Mon. d. Lincei XXII Tf. 62, 1, 3; XVII 298, vgl. 450: der Rumpf nur im Firnisstreifen verziert; Berlin Nr. 1883 f.; Basel Nr. 291: beide Ornamente. Die kleinsten Amphoren, so die letztgenannten (Höhe 0,14), sollte man eher Amphorisken nennen. Vgl. *Luce* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 439 ff., der die ältesten Beispiele 451 ff. schwerlich mit Recht für früher als den rotfigurigen Stil hält. Breit mit umschriebenen Palmetten Mon. d. Lincei XV 263. — Die sonstigen Abweichungen beeinflussen die ganze Verzierungsweise. Mehrfach findet sich der chalkidische Schulterfries wie bei Amasis: Louvre Tf. 79, 216, 199 (d. h. 217); Mon. III Tf. 24 (Berlin Nr. 1713, vgl. 1716 f.); *Gerhard* AV Tf. 257, 4; *Inghirami* Vasi fittili III Tf. 300. Er dient bisweilen auch als alleiniger Schmuck, wenn der Bauch bis auf die Strahlen gefirnißt ist: seltene, nicht sehr glückliche Versuche mit Gestalten, Augen und Ornamenten (Louvre Tf. 78, 202; Amer. Journ. Arch. XX 1916, 313 ff.; Samml. Vogell Tf. 2, 9; Mon. d. Lincei XVII 467; vgl. *Masner* Österr. Museum Nr. 229, der Bauch gestreift; 230: der ganze Rumpf gefirnißt). Umlaufendes Bauchornament: *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 134, 4. Unter Verzicht auf die Henkelranken kann auch ein Bildfries rund um den Bauch laufen (*Gerhard* a. O., Louvre Tf. 79, 216 mit Schulterfries, Tf. 81, 266 ohne solchen; vgl. Berlin Nr. 1876 ff., auch weißgrundig [1878; Brit. Mus. B 613 ff.]; flüchtig *Buschor*[2] 138 [Anz. 1914, 472], große Augen und Maske wie bei den jonisch-italischen Bauchamphoren § 192 (177), Gestalten; vgl. *Leroux* Vases de Madrid Nr. 80; *Furtwängler* Berlin Nr. 3997; *Micali* Storia Tf. 84, 3 f.). Umgekehrt kann das Henkelornament auch durch Firnisflächen ersetzt werden, so daß Bildfelder entstehen; bei kleinen Amphoren verschwinden dann (wie auch sonst öfters, Fitzwilliam Vases Tf. 9, Berlin 1874 f.) die Ornamente über den Strahlen, endlich diese selbst (Louvre Tf. 87; Amer. Journ. Arch. XX 1916, 441 ff., 451 ff.). Vgl. Berlin Nr. 1835 ff. und § 294; Brit. Cat. II B 175 f.[1]) Gestalten am Halse wie bei den „affektierten" Amphoren: *Gardiner* Sports and festivals 420 (Nikosthenes).

Sonderformen der Halsamphora. Prothesisamphora. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes § 309
Tf. 30, 688, 690; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 52 Mitte; Mon. d. Inst. III Tf. 60, VIII Tf. 5. Streng rotfigurig, mit kleinen schwarzfigurigen Bildchen: Mon. Piot I 54, 1 (*Perrot* X 667). Vgl. Berlin Nr. 1887 ff., 3999 (1726). Hydrienhenkel: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 68, vgl. Nr. 1139 ff. Auch auf den archaischen Beispielen von der Burg (neben welchen klassische schwarzfigurige stehen, Nr. 1185 ff.) kommen ganz verschiedene Darstellungen vor, die sich nicht ohne Gewalt alle sepulkral oder gamelisch deuten lassen, so Götter, Opferzüge, Männer mit Ruten. Neben den großen Gefäßen erscheinen auch einzelne mittelgroße und kleine. Tierfriesstil: *Collignon-Couve* Tf. 24, 593 (*Perrot* X 69; Ath. Mitt. XV Tf. 11, vgl. Abb. 90); Jahrb. XVIII 1903, 146 ff. (auch Hydrien). Dipylonamphora: *Collignon-Couve* Tf. 11, 196, 210, Tf. 10, 187; *Wide* Jahrb. XIV 1899, 197 (193, 55). Zur Formentwicklung vgl. *Couve* Ἐφ. 1897, 73 f., zum sepulkralen Zusammenhange *Poulsen* Dipylongräber u. Dipylonvasen 44 f.; D. Orient u. die frühgriech. Kunst 109, 8. Die ältere Literatur bei *Poulsen* und DA III B 1317 ff. (*Collignon*). Das Fehlen des Bodens scheint zu beweisen, daß die Bedeutung als Spenderöhre (Hohlaltar, Eschara) das Ursprüngliche, die klassische Gleichung mit der Lutro-

[1]) B 49, nach den Buchstaben attisch, nicht jonisch, ist nach *Gerhard* AV Tf. 241 keine Pelike, sondern würde hierher gehören, falls sie nicht durch Flickung entstellt oder falsch abgebildet ist.

phoros für das Brautbad eine Übertragung ist; das alte Heroenbad drückt sich in einer anderen Fundreihe aus, von tönernen Waschbecken geometrischen bis rotfigurigen Stiles bis zu den steinernen Luteria (labella), die seit Demetrios von Phaleron, Ende des 4. Jahrh., oft als Grabmäler dienten (*Wolters* Jahrb. XIV 133f.). Dennoch ist möglich, daß beide Bedeutungen sich schon früher kreuzten; die durch rotfigurige Darstellungen gesicherte Verwendung der gleichen Form bei der Hochzeit wäre dann leichter verständlich. Vgl. jedoch *Stengel* Hermes L 1915, 630ff. — Spät schwarzfiguriges Hohlaltärchen (Eschara) mit Charons Nachen: *Furtwängler* Archiv f. Religionswiss. VIII 1905, 191ff. (Mythol. Lexikon III 2, 2782f.). — Abb. 255, 268, 362f. Extrem toreutische Sonderformen der Halsamphora bei Nikosthenes, Andokides, Pamphaios §§ 289, 293, 296 (Louvre II Tf. 71, Tf. 72, 115, Tf. 78, 201, Tf. 88; *Masner* Österr. Museum Nr. 319, beidstilig, vgl. Nr. 234, *Riegl* Stilfragen 201, 103: unsymmetrische Henkelpalmetten). — Lebes gamikos. *Wolters* Jahrb. XIV 1899, 129f. Gut erhalten scheint nur ein spätes schwarzfiguriges Beispiel, Brit. Mus. Cat. II B 298 (keine Kalpis, vgl. *Walters* I 199, 2) mit sinnvollen Bildern: Hochzeitszug von Zeus und Hera (vgl. Eretria), Peleus und Thetis; Thiasos. Vgl. *Nicole* Vases d'Athènes, Suppl. Nr. 910 (miniatur); 907 wird das Luterion des Sophilos falsch als Lebes gamikos bezeichnet. 908? Scherben von der Akropolis: *Graef* Nr. 567 (schlechter Tierfriesstil), 1199ff. Tf. 67, 1220, Tf. 69, 1209, Tf. 70f. Die meisten Darstellungen lassen sich leicht auf die Hochzeit beziehen: Peleus und Thetis, Götter, Opfer (an Athena: Proteleia?), Chöre, Gelage, allenfalls auch Wettreiten; weibliche Arbeit: Tf. 70, 1211. Zu den rotfigurigen Lebetes *Brückner* Abb. 768 Ath. Mitt. XXXII 1907, 95ff., vgl. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 51, 1848 (späte Entartung). *Brückners* Deutungen sind sehr kühn und einseitig (schlagende Widerlegung von *Hauser* Jahresh. XII 1909, 94ff.: *Brückners* Hochzeitsgeschenke vielmehr Adonisgärtlein; gegen seine Deutung als Speisegeschirr *Pernice* in *Gercke-Nordens* Einl. in d. Alt. Wiss.[2] 52: für warmes Badewasser. *Brückner* 98 mißdeutet die typischen zusammengeballten Gewänder, die auf Grablekythen oft als Darbringung erscheinen, auf eingewickelte Gefäße); auch seine Anknüpfung an den großen Dipylonkrater ist formal bedenklich (99f.); der Hals ist ein wesentlicher Teil der Form, die sich also in Attika bisher nicht bis in den geometrischen Stil zurück verfolgen läßt; vgl. § 431. — Panathenäische Amphoren: *v. Brauchitsch* D. panath. Amphoren 85ff. Beispielreihe Abb. 299; *Brauchitsch* Tf. 1—6; Abb. 300f.; *Brauchitsch* 53; Amer. Journ. X 1906 Tf. 16; *Walters* I Tf. 34; Bull. hell. VI 1881 Tf. 2; (*Böhlau*) Samml. Vogell 14 Tf. 4, 5; Röm. Mitt. XXVI 1911, 128 Abb. 61a. — Vereinzelte Sonderform: Berlin Nr. 3998. Eine kyprische Form vgl. § 317.

Hydria. Eingehend behandelt von *Fölzer* in ihrer verdienstlichen Monographie: Die Hydria, Leipzig 1906. Wir scheiden die Hydria κατ' ἐξοχήν und die Sonderform der Kalpis (Schlauchhydria); zu den Namen vgl. § 42. Die altattische, mehr oder minder bauchige Eiform mit runder oder doch steiler Schulter kennen wir schon aus dem Tierfriesstil und aus dem weiteren „tyrrhenischen" Kreis Abb. 91 (in welchem es auch schon Hydrien der kanonischen Form gibt). *Fölzer* Tf. 4, 49f. (ebenso korinthisch: Tf. 5), S. 58ff.: *de Ridder* Vases Bibl. nat. I Tf. 6, 253; Louvre Tf. 52, 694, Tf. 60, 869; *Masner* Oesterr. Museum 23; *Torr* Rhodes in ancient times Tf. 6; *Roulez* Choix de Vases de Leyde Tf. 10 (schlechte Abb.). Die Verzierungsweise wechselt, doch findet sich bereits die später typische Einteilung in ein großes Bauchbild und einen oft etwas breiteren Schulterfries, die *Fölzer* 106f. auf ostgriechische Vorbilder zurückführen möchte. Der Übergang zum kanonischen Typus kündigt sich in leichter Abflachung der Schulter an, so schon im verfallenden Tierfriesstile, *Fölzer* Tf. 7, 117 (vgl. Tf. 6, 74). Auf dieser Stufe steht die unsignierte Hydria der Timagora, Abb. 243, während die signierten wie unbeholfene Vorläufer des kanonischen Typus aussehen (*Fölzer* Tf. 8, 122; noch bauchig und niedrig, aber schon mit flach absetzender Schulter, deren schräge Neigung auch bei entwickelteren Formen bisweilen noch vorkommt: Louvre Tf. 63, 6, 10 (plastische Protome oben am Henkel), *Leroux* Madrid Tf. 11, mit ganz scharfem Knick. Dieser ist beim kanonischen Typus, den wir bereits von Tychios, Charitaios, Pamphaios kennen, die Regel (Abb. 245, 261); doch wurde auch eine harmonisierende Abrundung versucht, so Louvre Tf. 63, 9, Tf. 67, 51, Tf. 83, 287; Fitzwilliam Vases Tf. 18; *Fölzer* Tf. 8, 120a (rotfigurig: Berlin Nr. 2174). Einzelheiten *Fölzer* 79ff. Vgl. *Lau* Tf. 13, 1, 2; Louvre Tf. 60, 870, Tf. 63, 9, Tf. 67, 51 (Bauchbild breiter, zwei Tierfriese), Tf. 82ff., 285—301 (287: Inschriftstreifen; 292, vgl. *Gerhard* AV Tf. 136: ausnahmsweise Halsornament wie an den Amphoren); Tf. 92, 41 (rotfigurig). *Gerhard* AV Tf. 138, 314; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 14; *Walters* II Titel: kleine Szene unter dem Bauchbilde. Zum Ornament: *Masner* Oesterr. Museum Tf. 4, 222; Mon. d. Lincei XXII Tf. 60, 3; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 48, 733. Die Palmetten im kleinen Tierfriese stammen wohl von den Kleinmeisterschalen (Charitaios, Pamphaios). Diese Beispiele genügen für die gewöhnliche Form, Verzierungsweise und Ornamentik; nur ausnahmsweise finden sich erhebliche Abweichungen, so *Fölzer* Tf. 10, 19 (Berlin Nr. 1725): besondere Form der Mündung, vgl. Altattisches und Korinthisches; Mon. d. Lincei XVII 283: Schulter nur ornamentiert; Anz. XVII 1902, 115: Schulter gefirnißt, Hals weißgrundig mit dekorativen weitgestellten Gestalten. Beziehung von Ornament Abb. 246, 286, 296 und Darstellungen auf den Zweck des Gefäßes: häufig Efeu, Tritonkampf (Timagora), Troilos und Polyxena am Brunnen, Brunnenhaus mit Mädchen und bisweilen auch Männern, die Wasser holen (z. B. *Gerhard* AV Tf. 307ff., Weiteres *Fölzer* 99f.), oder Männern und Jünglingen, die sich waschen (*Roulez* Choix de vases de Leyde Tf. 19). — *Sempers* berühmte Erklärung der Hydrienform aus ihrer Gebrauchsweise, D. Stil II 4ff., ist allzu einseitig mechanisch (Fülltrichter, hochliegender Schwerpunkt zum Tragen auf dem Kopfe).

§ 310 Kalpis. *Fölzer* 86f., 93f. scheidet zu scharf zwei Typen, die sie als schlauchähnlich und bauchig bezeichnet. Dieser Unterschied besteht zwar zwischen den Extremen wie Tf. 9, 156 und Tf. 10, 207, doch verschwimmen die Grenzen vollständig; beide Klassen haben verschiedene Zwischenformen gemeinsam. Tf. 9, 156 (ähnlich Cat. Cairo, *Edgar* Greek Vases Tf. 10, 26196) zeichnet sich weniger durch seine verhält-

nismäßige Schlankheit als durch die Weite des Halses aus. Andere Beispiele dieser Klasse haben einen viel engeren Hals (Anz. XXIV 1909, 31), manche sind auch wesentlich bauchiger (*Fölzer* Nr. 178); das einzige rotfigurige Beispiel wäre nach *Fölzers* eigener Einteilung in die andere Klasse zu verweisen (Gr.Vm. II 70). Die meisten dieser Kalpiden sind viel kleiner als die der anderen Klasse, unter 0,25, einzelne kaum 0,1 *m* hoch gegen 0,28–0,4 (München Nr. 287: 15,2 Zoll! Nur Wien Nr. 299 knapp 0,2 *m*); *Fölzer* hält sie daher für Weihgaben oder „Tischgeschirr". Jedenfalls genügt der Größenunterschied, der eine ganz andere Verwendung bedingt — das Fassungsvermögen beträgt nur einen Bruchteil von dem der großen — durchaus zur Erklärung des im allgemeinen geringen Formunterschiedes. Sachlich sind die kleinen Kalpiden nichts anderes als kalpisförmige Kannen; wirklich gibt es auch eine ziemlich alte Sonderform mit scharfkantiger Schulter wie bei gewissen Kannen von toreutischer Form (Samml. Vogell Tf. 1, 15, etwa Mitte 6. Jahrh.; vgl. Ath. Mitt. XXV 1900, 88). Da endlich die „bauchige" Kalpis schon im 5. Jahrh. wesentlich schlanker und langhalsiger wurde (z. B. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 44, 1243; Samml. Vogell Tf. 3, 28), ist jedenfalls für Attika nur ein Grundtypus anzuerkennen; Formen wie *Fölzer* Tf. 9, 156 sind nur als vereinzelte Abweichungen zu bewerten; sonst müßte man bauchige Kalpiden wie Tf. 10, 197 und 207 auch grundsätzlich scheiden. Die starken Schwankungen im Umriß erklären sich aus dem freien, nicht durch tektonische Gliederungen gebundenen Linienzuge, der aus der Toreutik stammt (Treibtechnik). — Die Verzierungsweise beschränkt sich mit Ausnahme einer kleinen Kalpis, die vorn Gestalten und rings lose Zweige zeigt (*Fölzer* Nr. 178), auf Bildfelder, teils nur auf der Schulter, teils über Schulter und Bauch hinweg. Erstere sind sehr verschieden, von ganz kleinen Feldern mit einem Polypen (*Fölzer* Tf. 10, 197, vgl. *Perrot* IX 606, korinthisch) oder mit Gestalten darin (*Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 19) über größere, von einfachen Ornamenten bekrönte oder umrahmte, wozu meist noch ein reicheres Ornamentband zwischen den Henkeln kommt (*Lau* Tf. 14, 1; Mon. d. Lincei XVII 487: umschriebene Palmetten; *Gerhard* Ant. Bildwerke I Tf. 46: Efeu), bis zu vollständiger Füllung der vorderen Schulterfläche mit Anschluß an das Henkelband (Louvre Tf. 54, 734, schwerlich alt, so wenig wie die Hydria *Fölzer* Tf. 10, 19, auf welcher eine Kalpis dargestellt ist: 2. Hälfte des 6. Jahrh.). Die großen Felder, mit Ornamenten oben und oft auch seitlich, folgen der Krümmung der Gefäßwand, wodurch die Gestalten verzerrt werden, aber die Form dekorativ klären (*Fölzer* Tf. 10, 207; Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 5; Mon. d. Lincei XXII Tf. 62, 2). Eine kleine Kalpis zeigt ein besonderes, ornamentiertes Schulterfeld über einem erst unter der Krümmung beginnenden Bauchbild (Anz. XXIV 1909, 31), *Jahn* München Nr. 136 an dieser Stelle noch einen kleinen Bildstreifen und Palmetten am Hals. Kurze Stäbe (Eierstab) an der Lippe: *Leroux* Vases de Madrid Nr. 81. Bildfeld weißgrundig: Mus. Gregor. II Tf. 11, 2 nach *Fölzer* 99, 16. Unter den Bildern ist die Troilosszene (Flucht) nur noch selten, der auf den Hydrien so beliebte Tritonkampf anscheinend gar nicht mehr zu finden. — Prothesishydria (Lutrophoros), vgl. §§ 304, 309: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 68, vgl. Jahrb. XVIII 1903, 146 f. (Tierfriesstil); *Wolters* Ath. Mitt. XVI 1891, 379, 10.

„Stamnos". Louvre Tf. 84, 314; *de Ridder* Vases Bibl. nat. I Tf. 6, 252, vgl. 251; Journ. hell. stud. XXIV 1904, 301 (zum Stil vgl. § 287). Rotfigurig schlanker: Abb. 774 f. Altattischer Vorläufer: *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 27, 654 (Fuß ergänzt); der jonische Stamnos Bonn Nr. 501 vermag daher keineswegs jonischen Ursprung der Form zu beweisen (*Heinemann* Ldschftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot 62, 2). Die „Sonderform" Mon. Piot XX 91 f. ist wohl ganz gefälscht.

„Pelike". Vollendete Form (im einzelnen ungenau) *Collignon-Couve* Tf. 32, 788. Weniger standfest: Mon. d. Lincei XVII 491 erinnert an die „Vorläufer" unter den ältesten Bauchamphoren (Abb. 200; Bull. hell. XXII 1898, 283; weitere Beziehungen zur Bauchamphora § 307). Zwischenstufe: Collect. Lambros-Dattari Tf. 8, 48. Engerer Hals: Samml. Vogell Tf. 1, 23; Jahrb. VIII 1893, 180 (Darstellung des Ölhandels wie auf der berühmten Pelike Mon. II Tf. 44). Weitere Beispiele: *Gerhard* AV Tf. 141 (das untere Ornament läuft nicht um, vgl. *Pellegrini* Vasi di Bologna Nr. 199); Berlin Nr. 1886; Louvre F 391; *de Ridder* Vases Bibl. nat. I Nr. 249 f.; Brit. Mus. B 190—192; *Pellegrini* Vasi Felsinei Nr. 47. Vielleicht böotisch ist das Miniaturstück Arch. Ztg. XXXIX 1881 Tf. 8, 2 (Berlin Nr. 2121). Ornament, wenn überhaupt, über den Feldern, seltener auch daneben oder darunter; reichste Form (wie bei der „Olpe"): die späten umschriebenen Palmetten; einfachste: flüchtige Punktreihen. Einzelpalmette am Henkelansatz wie bei den Bauchamphoren: *Pellegrini* Vasi di Bologna Nr. 199, vgl. *Lau* Tf. 12, 1a, 3, 4; Henkel abgerundet flach oder dreikantig, *Lau* Tf. 26, 1 f. (rotfigurig). Sonderform mit Bügelhenkel (abgebrochen), schlank: Anz. X 1895, 36; Abb. 767
die Form nähert sich den bauchigsten „Olpen".

Kratere (vgl. Stamnos). 1. Mit Stangenhenkeln („Kelebe"). Altattische bauchige Form, § 311
auch später noch ähnlich neben schlankeren: Mon. d. Lincei XXII Tf. 56, 5. Altattisch schlanker: *Gardner* Ashmolean Vases 6 (Tf. 1); W. V. D Tf. 9, 8 (Berlin Nr. 1722, mit Ausguß). Straff im strengen Stil: *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 32, 789. Schlank im späteren Stil: Louvre Tf. 84, 313. Verschiedene Beispiele der späteren Koine: *Zannoni* Scavi d. Certosa di Bologna Tf. 75, 11, 19 f. Tf. 76, 9 f., 23—26, 33 f. Tf. 107, 8, 20 f. Tf. 112, 3 f. Tf. 117, 8, 13 f. Tf. 141, 5 (*Pellegrini* Vasi Felsinei Nr. 48 ff.). Collect. Lambros-Dattari Tf. 8, 44; Mon. d. Inst. VI Tf. 7 (vgl. *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 43, 661); *Gerhard* AV Tf. 149, 7 f. (Augen); Mon. d. Lincei XXII Tf. 60, 2 (außen gefirnißt). Weißgrundig mit freien Henkelpalmetten: Altertümersamml. Karlsruhe, Auswahl Tf. 14. Diese Beispiele genügen auch für Verzierungsweise und Ornamentik. Der Hauptunterschied gegenüber dem Korinthischen (über dessen altertümlichste Form, mit ganz niedrigem Abb. 176
Rande, die Entwicklung von Anfang an hinausstrebte) ist der Verzicht auf einen Tierfries unter den Hauptbildern; so im Korinthischen nur der späteste, dem chalkidischen verwandte Typus (vgl. Abb. 177

Louvre I Tf. 44 ff.). Ornamentstreifen über den Strahlen, wie im Chalkidischen, scheinen nicht vorzukommen. Der Bauch ist über einer Firniszone umlaufend oder in breiten Feldern (seitlich Efeu, dazu bisweilen noch Henkelgestalten) mit Bildern verziert, die meist bis an die Halsstäbe heranreichen (ausnahmsweise ein Ornamentband dazwischen). Mehrere Bildstreifen wie bei Volutenkrateren (Klitias) sind anscheinend nicht nachgewiesen; bei den Scherben von der Akropolis fragt es sich meist, von welchem Typus der Krater war; so *Graef* Nr. 634 mit 3 Friesen. Bauch gefirnißt: Mon. d. Lincei XXII 503 zu Tf. 60, 2; einfach gemustert: Louvre Tf. 84. Am Hals öfters vorn oder jederseits ein schmaler Bild- oder Ornamentstreifen, die kleinen Gestalten oft nur in Silhouette ohne Ritzung und Deckfarben; so bisweilen auch auf der Mündung (Tiere, Szenen, Vasi Felsinei Nr. 52; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 40, 715 f., 722a), wo sonst meist Ornamente: alt Zickzack, später Knospenfries; auf den Henkelplatten große Köpfe, Tiere (alt) oder Palmetten (*Graef* Tf. 45, 696, 699; *Conze* Lesbos, Titel; W. V. D Tf. 9, 8; Lincei XXII Tf. 60, 2). In der Mündung wie bei dem Dinos des Exekias und sonst bisweilen Schiffe, die auf dem Inhalte zu schwimmen scheinen (Lincei a. O.). An der Lippe meist einfache Ornamente, Efeu, Punkte, Mäander (Brit. Mus. B 362), doch auch reichere (Palmettenlotoskette: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 42, 646, vgl. Tf. 40, 706, Geschlinge). Wie die Gefäßform selbst, hielt sich die schwarzfigurige Bemalung der Mündung noch lange neben rotfigurigen Hauptbildern, so *Gerhard* AV Tf. 286; schließlich blieben nur noch Tiere in Silhouetten und dürre Knospenfriese übrig; letztere und Efeu-
Abb. 776 ranken (gern im Unteritalischen) wurden dann auch auf den immer mehr in die Höhe wachsenden Hals gesetzt (*Lau* Griech. Vasen Tf. 32, 1, 3, vgl. *Graef* 87; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 21; Vasi Felsinei 67 ff., 99; Lincei XIV 880; XVII 500 f., 511; XXII Tf. 84, 4 f.). — 2. Volutenkrater. Entwicklung aus den Stangenhenkeln: *Hauser* Gr. Vm. II 217, vgl. den lakonischen Krater Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 11, 2. Als Prachtstück des Gelagegeschirrs in der Toreutik stark entwickelt, scheint er im schwarzfigurigen Stile nicht nur der Form, sondern auch der Verzierungsweise nach von dieser beeinflußt zu sein; denn nach der ganz mit Bildstreifen bedeckten Françoisvase (Abb. 215) pflegt der Rumpf des Volutenkraters ebenso wie der des späteren Dinos und gelegentlich auch des Stangenkraters bis auf die Fußstrahlen ganz gefirnißt zu sein. Ein oder höchstens zwei schmale Bildstreifen sitzen nur an dem vorkragenden Rande der Mündung oder darunter am Halse, sofern nicht nur Ornamente auf dem Rande vorhanden sind; bisweilen ist eine
Abb. 575 Seite reicher verziert. Im rotfigurigen Stil ist der Bauch meist wieder mit Gestalten bemalt und
Abb. 795 die schlanken apulischen Riesenkratere sind geschmacklos überladen (*Buschor*[2] 213, 217; Weiteres § 432). Typische Ornamente: an der Lippe Mäander, am Rande darunter gegenständige Palmettenlotoskette oder liegende umschriebene Palmetten, an den Henkeln gegenständiger Efeu. Louvre Tf. 77, 198; *Lau* Tf. 32, 2; Vasi Felsinei 22 ff.; Akropolis Tf. 32, 657, Tf. 41 f., 654, sofern es wirklich von einem Volutenkrater stammt; Tf. 40, 634 mit drei Friesen älteren Stiles gehört vielleicht her.
§ 312 3. Kelchkrater. *Masner* Österr. Museum Tf. 4, 237 (am strengsten); Louvre Tf. 85, 316;
Abb. 396 rotfigurig: Tf. 91, 93, 101; freier: *Lau* Tf. 31, 1; Verfall: Abb. 605. *Furtwängler* Gr. Vm. II 172 f. denkt an Übernahme jener jonischen Becherform innerhalb der Keramik; dies mag auf den von ihm übersehenen altattischen Becher, Ath. Mitt. XV 1890 Tf. 12, 1 (*Collignon-Couve* Tf. 24, 600) zutreffen; bei den Krateren spricht jedoch die Formgebung im einzelnen eher für unmittelbare Abhängigkeit von der Toreutik. — 4. Glockenkrater? Späte schwarzfigurige Scherben, die keine sichere Ergänzung zulassen: *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 37, 621. Ein Becher, kein Krater, ist Brit. Mus. Cat. II B 366, daher nicht erwähnt von *Beazley* Journ. hell. stud. XXXI 1911, 283 Tf. 10 (vgl. Röm. Mitt. XXVII 1912, 287 Tf. 10, 2; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 22). Chalkidische große Näpfe: § 202 (*Buschor*[1] 113; Arch. Zeit. XXVIII 1866 Tf. 206). — 5. Dinos (Krater ohne Fuß und Henkel). Vgl. §§ 247, 272, 275, Sophilos, Lydos, Exekias, dieser schon nicht mehr mit Bildstreifen am Bauche, sondern gefirnißt bis auf die Mündung, die Stäbe und zwei feine ausgesparte Linien oben auf der Schulter: die typische spätere Verzierungsweise, ähnlich wie beim Volutenkrater; im rotfigurigen Stile wieder ein großer Bildstreifen am Bauch. Vgl. *Furtwängler* Samml. Saburoff zu Tf. 56 (rotfigurig): Verhältnis zur Toreutik und Formentwicklung[1]). Für diese ist der Spielraum nicht groß. Die sehr bauchige und unten flache Rundung wird straffer und erhält im Rotfigurigen eine Eispitze; der ursprünglich ganz niedrige, flach aufliegende Mündungsrand beginnt früh sich zu heben und zu verbreitern; doch erst im klassischen Rotfigurigen wirkt die Mündung als selbständiger Teil des Aufbaus. Auf der Mündungsplatte bei Streifenverzierung des Bauches Ornamente (z. B. Geschlinge) oder Tiere, später typisch: dekorative Reihung von Szenen, die kleinen Gestalten bisweilen ohne Ritzung und Deckfarben; innen Schiffe wie bei anderen Krateren, außen an der Lippe Efeu. Eine Sonderform mit ausbiegendem Rand erwähnt *Lung* Memnon, Diss. Bonn 1912, 77 ff. Seine Annahme jonischen Ursprunges der Form ist unbewiesen. Bisweilen sind
Abb. 92 die zugehörigen Untersätze, die den Einfluß von Tischlerei und Toreutik zeigen, erhalten. Louvre Tf. 61 (§ 257, vgl. Museo Gregoriano II Tf. 90), Tf. 62, 875; 876: Mündung und Fuß falsch ergänzt. Tf. 68, 62 (*Perrot* X 119 f. Tf. 2); *Graef* Vasen v. d. Akropolis 69 Tf. 30 ff. Nr. 606 (mit Deckel); *Lau* Tf. 20, 1 (Untersatz später), 2: nach einem Bilde des Andokides, Abb. 265, offenbar aus Metall gedacht. *Gerhard* AV Tf. 254, 1—3; Mon. d. Lincei XXII Tf. 63, 5. Vgl. *Leroux* Vases de Madrid Nr. 62; *Masner* Österr. Museum Nr. 235; 230: Sonderform mit spitzwinkligem Bauch und hohem Rand. Vielleicht ist auch der sepulkrale Krateriskos *Leroux* Nr. 125 zu vergleichen.

[1]) *Furtwängler* nennt als korinthisch zwei altattische und einen italisch-korinthischen Dinos (vgl. Louvre I Tf. 40, 421). Echt korinthische Beispiele besitzen wir anscheinend nicht, doch zeigt eine frühe korinthische Büchse die gleiche Form (Louvre I Tf. 15, 440) und stehen die bauchigsten korinthischen Stangenkratere nahe (Tf. 42 ff.). Schwarzfigurige Beispiele im Jonischen (besonders im Klazomenischen Kreis) und im Lakonischen.

Psykter. Vgl. §§ 41, 43. Die ältere attische Form ist nur eine entsprechend hergerichtete Bauchamphora mit Mündungsröhre auf der Schulter, *Karo* Journ. hell. stud. XIX 1899, 141 Tf. 6, Kreis des Amasis (§ 264); im Chalkidischen und Korinthischen ist die Halsamphora benutzt. Die neue Pilzform Louvre Tf. 85, 319 mit umlaufendem Bauchbild; *De Mot* Bull. Mus. Bruxelles 1909, 52 mit reicherem Ornament, Henkelösen zum Aufhängen und Deckel, die Mündung schärfer profiliert wie z. B. *Lau* Tf. 30, 2, rotfigurig. Mon. d. Lincei XVII 494 mit gefirnißtem Bauch, am Hals Efeu. Abb. 771 Die Form ist von Ende 6. bis gegen Mitte 5. Jahrh. nachgewiesen.

Luterion. Jeder bauchige, weit offene Kessel eignet sich zu verschiedener Verwendung; metallene können auch auf offenes Feuer gestellt werden, was bei bemalten Tongefäßen nicht angeht. In der frühgriechischen Keramik sind daher Kratere und Waschbecken oft nicht sicher zu unterscheiden. Bei großen Kesseln, die zu unhandlich sind, um wie Kannen zum Einschenken verwendet zu werden, deutet das Vorhandensein eines Ausgusses auf die Bestimmung als Waschbecken; notwendig ist er jedoch nicht. Im Archaismus bildeten sich entschiedenere Formtypen heraus; niemand wird die oben besprochenen Kratere, auch den Dinos mit seiner weit einbiegenden Schulter nicht, für Waschbecken halten. Der Stangenkrater Berlin Nr. 1722 (W. V. D 9, 8) ist dafür auch zu klein; sein Ausguß konnte bequem zum Füllen von Schalen und Bechern benutzt werden (vgl. z. B. die theräische geometrische Siebkanne Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 9, 8, oder die rotfigurige des Nikosthenes, W. V. 1890 Abb. 321 Tf. 7, 1). Dagegen ist das Luterion des Sophilos zweifellos als solches zu bezeichnen, obwohl es nicht für den täglichen Gebrauch, sondern für die Darbringung von Heroenbädern am alten Kuppelgrabe von Menidi bestimmt war. Aus den dort gefundenen Scherben sind zahlreiche solche Becken, meist mit hohem Untersatze (Fuß) wie beim Lebes gamikos nachgewiesen; auch einige Ausgüsse sind erhalten. Diese Luteria reichen vom geometrischen bis zum rotfigurigen Stile; der frühe wie der spätere schwarzfigurige Stil sind vertreten. Der Typus ist sonst selten; seine künstlerische Durchbildung war wohl auf Sakralgerät beschränkt. Die Reste lassen eine reiche Bemalung, auch des Fußes, erschließen. Vgl. § 247; *Wolters* Jahrb. XIV 1899, 108 ff. (109 entwickelt schwarzfigurig), 125 f., 128 ff.

Kannen. 1. Schlauchkanne. a) Schlank: „Olpe". Die Form tritt in Attika zuerst im § 313 frühattischen bzw. Tierfriesstil auf, stets mit Kleeblattmündung (§§ 122 f.), findet sich bei Amasis und anderen Manieristen schon öfters mit der später herrschenden runden Mündung (so Nikosthenes), aber noch mit der seitlichen Lage des Bildfeldes wie im Altattischen und Korinthischen (§ 221)[1]. In der späteren Koine ist die Olpe häufig und wurde in Form und Verzierungsweise verschieden Abb. 785 abgewandelt; einige Werkstätten sind leicht kenntlich. Die feineren Formunterschiede liegen im Umriß, die gröberen in der Bildung von Lippe und Henkel. Dieser schwankt zwischen runder, niedriger und blechartig kantiger, hochgeschwungener Form, jene von scharfem Vorkragen und kantiger Profilierung über knappe und kräftigere Rundung zu hoher, steiler Echinosform. Die Bilder sitzen stets symmetrisch zum Henkel, von Bildfeldern wie bei der Bauchamphora bis zu loser Bemalung des ganz ungefirnißten Rumpfes (ohne Bodenlinie der Gestalten wie oft im Rotfigurigen; Ansätze bei Amasis, § 262). In diesem Falle sind Henkelranken, die zum Teil durch Zweige ersetzt sein können, üblich, bisweilen auch Halsornamente; in anderen Fällen ist der Bauch unter den Gestalten gefirnißt. Bei den Bildfeldkannen sitzen oft über dem Bilde mehrere Ornamentstreifen bis auf die Echinoslippe hinauf. Beispiele: Louvre Tf. 66, 28 (streng), Tf. 76, 159 ff. (*Perrot* IX Tf. 16), Tf. 85, 323 ff.; *de Ridder* Bibl. nat. I Tf. 4, 181 (7, 258 Nikosthenes); *Lau* Tf. 15, 3 f.; *Gerhard* AV Tf. 316, 1, 4; Etr. u. kampan. Vb. Tf. 17, 1 f.; *Masner* Österr. Museum 31. Vgl. *Furtwängler* Berlin Nr. 1729—1731, 1911—1921. — b) Bauchige Schlauchkanne: Chous (vgl. § 43). Louvre Tf. 67, 37; Anz. XXVIII Abb. 787 1913, 207, 52. Erstere gut schwarzfigurige Kanne ist anscheinend das älteste attische Beispiel einer im rotfigurigen Stile beliebten Form, in klassischer Zeit oft mit Darstellungen von Kindern (Choenfest). Abb. 589 Vgl. *Furtwängler* Berlin Nr. 1938 ff. Die Grundform, eine in Keramik und besonders Toreutik bequeme Werkform, ist alt; vgl. z. B. Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 9, 5 (theräisch geometrisch), dazu den Kochtopf 122. — 2. Kanne mit Schulterknick. Ath. Mitt. XXV 1900, 88 f., schwerlich etwa aus Olpe und Lekythos gekreuzt, sondern toreutisch; vgl. *Lau* Tf. 24, 3 (rotfigurig). — 3. Kannen mit Abb. 782 abgesetztem Hals. a) Schnabelkanne. Die uralte Form hat sich stets gehalten, ist aber in geschichtlicher Zeit selten. Später korinthisch: *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905 II 241 f., 1. Beispiele im attischen schwarzfigurigen Stil in stark toreutischer Durchbildung mit plastischen Zutaten Abb. 788 sind uns im Kreise des Nikosthenes begegnet (unsigniert, § 289): *Lau* Tf. 15, 1. — b) Kanne mit Kleeblattmündung: „Oinochoe". Diese ebenfalls alte Form ist schon im orientalisierenden Stil hoch entwickelt (besonders im Rhodisch-Milesischen); sehr scharf und knapp ist die toreutische Ausbildung im Chalkidischen (Abb. 162). Im attischen Schwarzfigurigen schwankt die Form zwischen eleganter, stark zugespitzter Eiform und bauchigerer Bildung mit breiter Standfläche; daneben kommen Kugelkannen wie im korinthischen Stile vor (mit untersatzartigem Fuß, Taleides, W. V. 1889 Tf. 4, 5 a). Die Mündung ist meist verhältnismäßig groß und stark toreutisch (bei Nikosthenes mit plastischen Köpfen). Die späteren Kannen sind oft weißgrundig. Weitere Meister: Kolchos (Vexierkanne), Abb. 242 Xenokles-Kleisophos, Charinos. Bilder umlaufend (Henkelranken, bisweilen Zweige) oder in einem, selten in zwei symmetrischen Feldern (*Jahn* Nr. 1117; *Micali* Storia Tf. 88, 6—8, vgl. *Schneider* Jahrb. IV 1889, 202 f.: Übertragung von der Amphora?). Die Verzierung kann sich auch auf Schulterornamente beschränken (*Lau* Tf. 22, 1, weißgrundig, 2 rotfigurig). Typische Beispiele (unsigniert): Abb. 786 Louvre Tf. 86, 341—354, 372; *Lau* Tf. 15, 2. Vgl. *Furtwängler* Berlin Nr. 1733 ff., 1923—1937. — 4. Sonderform der Oinochoe. Bei den feinen Kannen aus dem Kreise des Nikosthenes, §§ 289 ff., gehen Hals und Schulter ineinander über, doch ist die Grundform die der gewöhnlichen Oinochoe, nicht

[1]) Verwandte Formen geometrischen Stils (theräisch): Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 9, 2, 6.

die der Schlauchkannen. Abb. 257; *Walters* I Tf. 30, 2; Burlington Catal. 1904 Tf. 98. — 5. Vereinzelt: Gießkanne, *Furtwängler* Berlin Nr. 2110 Tf. 7, 312. — Eine kyprische Kannenform § 317.

Heber. *Zahn* Ath. Mitt. XXIV 1899, 339 ff., vgl. XXII 1897 Tf. 13; Anz. XIV 1899, 57 (Kreis des Nikosthenes, § 291); Anz. XXVII 1912, 360, 51; vgl. *Wolters* Münchn. Jahrb. VIII 1913, 215. Älter: Rev. arch. XXXIV 1899, 8, 6 (*Perrot* X 38), vgl. 323 ff., *Clermont-Ganneau.*

§ 314 Becher und Näpfe. 1. Kantharos. Vgl. § 42 f. Das uralte δέπας ἀμφικύπελλον hat sich dauernd gehalten, ist aber in Attika als Tongefäß nicht häufig; bei den zahlreichen Darstellungen in Vasenbildern sind offenbar meist Metallbecher gemeint, deren Vorbilder die tönernen zum Teil
Vgl. Abb. 607 stark beeinflußt haben (besonders die massenhaften böotischen, §§ 208, 210). *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 13, 3 (Berlin Nr. 1737); Journ. hell. stud. XVIII 1898, 289 Tf. 16 f., 1. Die Kantharoi des Nearchos und eines Metoeken sind sehr schlecht erhalten, §§ 274, 276. In Kopfform: *Lau* Tf. 34, 1 (*Buschor* Münchn. Jahrb. 1919, 13; ebenso Arch. Zeit. V 1847 Tf. 8, 1 f., Berlin Nr. 4012; Mon. d. Inst. V Tf. 39, 3). — 2. „Kyathos", vgl. *Pottier* DA I 1675 ff. zum Namen: eine langstielige, daher
Abb. 780 gewöhnlich nicht tönerne Schöpfkelle, kein Trinkgefäß. Der heute so genannte hochhenklige Becher könnte zur Not auch als Kelle dienen, ist aber von Kantharosformen mit niedrigem Fuße nur durch das Fehlen des einen Henkels verschieden. Die Form ist stets stark toreutisch, oft mit Augen verziert und weißgrundig. *Lau* Tf. 19, 1, 3; *de Ridder* Bibl. nat. I Tf. 11, 356; *Masner* Oesterr. Museum Tf. 5, 297; Journ. hell. stud. XVIII 1898 Tf. 17, 2 (Nikosthenes); vgl. *Furtwängler* Berlin Nr. 2089 ff. Im gleichen Verhältnis zum Kantharos stehen hochfüßige, gradwandige Becher wie *de Ridder* Tf. 11, 255; Louvre Tf. 76, 153. Die stark toreutische Form ist mit und ohne Henkel jonisch und italisch („pontischer" Kreis, Bucchero) und kommt ähnlich auch im Böotischen vor (*Collignon-Couve* Vases d'Athènes 12, 5 Nr. 614). — Vgl. auch den Becher des Theozotos § 253 und u. — 3. Mastos.
Abb. 781 Vgl. §§ 43, 221 (korinthisch). *Lau* Tf. 19, 4; *Gerhard* AV Tf. 56, 1; *de Ridder* Bibl. nat. I Tf. 11, 352; *Micali* Storia Tf. 99, 2. Mit Fuß: Annual Brit. Sch. Ath. XIV Tf. 13e; Mon. d. Lincei XXII Tf. 63, 2; *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 7, 9 f. Tf. 114, 5; die Form nähert sich damit den schalen-
Vgl. Abb. 425 artigen Skyphoi, s. u. — 4. Skyphos. Alte Form (protokorinthischer Typus, stets erhalten): Ath. Mitt. XV 1890 Tf. 12, 2 (Tf. 10 Tierfriesstil); vgl. *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 24, 597, Tf. 29, 603. — Jüngere Form mit schwach konkavem Rand: *de Ridder* Tf. 10, 341; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 32, 793. Kreuzung mit dem Typus der Kleinmeisterschalen: Hermogenes, § 283; Mon. d. Lincei XVII 286; XXII Tf. 63, 1; *de Ridder* Tf. 10, 336, 344; *Ure* Black glaze pottery from Rhitsona Tf. 9, 3 f. (Attisches und Böotisches ist nicht immer scharf zu scheiden, die Dauer des Nachlebens fraglich, vgl. § 210; eigenartig *Ballheimer* Hamburger Vasen 25 ff.). Die Grenzen zwischen den drei Typen sind nicht ganz scharf; der erste und zweite stellen die Hauptform dar (Durchdringung z. B. *Graef* Tf. 78, 1242, 1300) und erreichen die Größe stattlicher Maaßkrüge; sie sind bisweilen weißgrundig (*Heinemann* Ldsch. Elemente 76). Diese eigentlichen Skyphoi unseres Sprachgebrauches berühren sich auch mit einer Gruppe einfacher, oft ziemlich kleiner Näpfe, deren niedriger Rand meist scharf ausbiegt. Sie haben meist keinen Fuß, bisweilen kleine senkrechte oder gar keine Henkel. Auch der Becher des Theozotos mit einem hohen Henkel (wie der „Kyathos") ist vom gleichen Typus (§ 253). Zugrunde liegt die in den geometrischen Stilen verbreitete Napfform, aus welcher sich in anderer Richtung Schalen wie die bauchigen korinthischen mit niedrigem Rand entwickelt haben. *Lau* Tf. 19, 6 (weißgrundig); Louvre Tf. 69, 70, Tf. 76, 166, 177; *de Ridder* Tf. 11, 349; *Masner* Österr. Museum Tf. 5, 295 (107 die verglichene Schalenform); Anz. XXVII 1912, 355, 370. Kreuzung mit dem Skyphos: *Graef* Tf. 78, 1338 (vgl. allgemein Nr. 1237—1407, Tf. 72 ff.). Sonderform: Journ. hell. stud. XXIX 1909 Tf. 23, 81. — 5. Kalathos. Vgl. § 43, wo lakonische und jonische Beispiele sowie ein attisches rotfiguriges. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 26, 637 (nicht korinthisch; aus dem Kerameikos). Vgl. *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 19, 31, Tf. 119, 8 (gefirnißt, *Lau* Tf. 31, 5). *Masner* Österr. Museum Nr 294?

§ 315 Schalen. Alle Haupttypen sind uns schon begegnet. Die Schalen mit Rand haben wir zu-
Abb. 213, 249 f. sammenhängend in den Kleinmeisterschalen und ihrem weiteren Kreise betrachtet (§§ 279 ff.); der Rand wird als solcher auch dann fühlbar, wenn er kaum oder gar nicht abgesetzt ist. Alle
Abb. 258 ff., 262 f. randlosen Schalen nähern sich in der Grundform Kugelkappen von mäßiger Tiefe, sind jedoch
Gr. Vm. I 227; Abb. 350, 391, 503 unten meist mehr abgeflacht; in dieser Hinsicht fand eine erhebliche Entwicklung von den älteren Augenschalen, etwa der des Exekias, zu den rotfigurigen Schalen ohne Augen und den gleichartigen späten schwarzfigurigen statt. Am schwerfälligsten ist die fußlose Knopfhenkelschale des Ergotimos, W.V. 1888 Tf. 4, 2a, andere Knopfhenkelschalen sind vom Typus der gewöhnlichen attischen Augenschalen (*Lau* Tf. 18, 1; *Buschor*[2] 128). Die Augenschalen, den jonischen Vorbildern gegenüber von Anfang an selbständig (vgl. Exekias, § 272), entfernen sich in Form und Verzierungsweise immer mehr von ihnen. Die jonische Form des Fußes ist vereinzelt, auf die Augen ist oft verzichtet (verkleinert: *Inghirami* Vasi fittili III Tf. 262), doch kommen sie im spätesten schwarzfigurigen und im strengen rotfigurigen Stile noch vor (beidstilige Schalen §§ 299 f.). Monumentale Formen wie bei Exekias und leichte wie bei Nikosthenes finden sich nebeneinander. Die Verzierungsweise der Innenseite geht von dem tongrundigen Rund über das beliebte Gorgoneion (Phobos) oder ein kleines Rundbild bis zu Rundfriesen, die gewöhnlich einfach sind (aufgelöst mehrfach bei Nikosthenes), und zu dem frei in die Fläche gesetzten Dionysosbilde des Exekias (roter Firnisgrund) sowie dem Reiter des Pamphaios (weißgrundig). Selten ist eine dichte Füllung der ganzen Schale durch ein Rundbild (Mon. d. Lincei I 842; *Ure* Ἐφ. 1915, 127 (1916 Tf. 4), beide mit Segment; loser Louvre I Tf. 9, 240). Daneben kommt allerhand Besonderes vor, so Boll. d'arte X 1916, 339 (Amer. Journ. Arch. XXI 1917, 456): riesige Schale mit großer Efeuranke um das Rundbild; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 6: vier Augen, Reben, Dionysos um ein Gorgoneion; Louvre Tf. 75, 145, vgl. *Walters* I Tf. 37, 1 (beidstilig):

Schiffe wie in den Krateren. Selten sind rein ornamentale Rundfüllungen: *Lau* Tf. 17, 3; Ath. Mitt. XXV 1900, 64 (ungewöhnlich, aber darum noch nicht „unattisch"); *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 89, 1889; dort 1891 wäre unerhört, wenn es wirklich ein Querband mitten durch die Schale ist. Die Außenseite ist bei späteren Schalen auch weißgrundig (*Gerhard* Griech. u. etr. Trinkschalen Tf. 4f.). Die Fußstrahlen sind, sofern vorhanden, abwechselnd oder auch alle nur in Umriß gezeichnet wie bei den Kannen des Nikosthenes und seines Kreises; statt ihrer auch ein Blattkranz, *Scheurleer* Catalogus verzamel. Tf. 37, 384. Die gelegentliche spielende Verwendung der Augen als Flügel von Protomen oder Gestalten wie Ath. Mitt. XXV 56, 15, Elite céram. II Tf. 25, *Morin-Jean* Dessin d. animaux 177, Mythol. Lexikon IV 627 kommt auch sonst vor, vgl. *Böhlau* 55, 7. Besonderes: Berlin Nr. 2052, plastische Geschlechtsteile als Fuß (die Fußscheibe darunter modern); *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 36, 854; *Fröhner* Collect. van Branteghem Tf. 2: geschlossen bis auf eine Mundöffnung; so anscheinend auch Amer. Journ. Arch. XX 1916, 487 (Mus. Journ. Phil. VI 1915, 173ff., mir unzugänglich). Weitere Beispiele: *Böhlau* Ath. Mitt. XXV 1900, 56, 15; 57ff. (bei 58 der Fuß fremd; vgl. *Furtwängler* Gr. Vm. I 221, 3); *Lau* Tf. 17, 1–3, Tf. 18, 2; Louvre Tf. 72, 120, Tf. 74; Bibl. nat. I Tf. 8, 326, Tf. 9, Tf. 10, 330; *Collignon-Couve* Tf. 33, 829: sehr flach wie im entwickelten Rotfigurigen; vgl. z. B. beidstilig, Louvre Tf. 72, 126: bauchiger. *Ure* 'Εφ. 1915, 114, 125ff. rechnet denn auch mit Nachleben bis Mitte 5. Jahrh. *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 22, 60 (Hischylos und Sakonides, § 299); *Gerhard* AV Tf. 251. Vgl. *Furtwängler* Berlin Nr. 1803—1808, 2047—2066. — Omphalosschalen. Bibl. nat. I Tf. 10, 334 (Nikosthenes); Arch. Ztg. XXXIX 1881 Tf. 5, 1 (*Löschcke*). Vgl. Abb. 310 Diese fußlosen Schalen sind entsprechend flach; die ursprünglich toreutische Form auch korinthisch und jonisch, nach *Löschcke* 37 südostgriechisch (kyprisch).

Teller. Der gewöhnliche fußlose Teller hat die alte flache Form mit konvexem Rande. Die Vgl. Abb. 356f. Verzierungsweise ist sehr verschieden, von Ornamenten (Knospenfries, Zweig, umschriebene Palmetten) oder Gestalten am Rand und vollständiger Füllung des Feldes durch ein Ornament (Palmettenlotoskreuz Berlin Nr. 1810, vgl. korinthisch: Louvre I Tf. 14, 417) oder durch Gestalten bis zur Beschränkung auf eine einzelne, wenig füllende Gestalt mit kleiner Fußlinie; so bei den feinen späten Tellern Journ. hell. stud. XXIX 1909 Tf. 10f., vgl. § 299. Alt: Ath. Mitt. VII 1882 Tf. 3; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 29, 671 (Fußsegment ungeschickt mit einer gegenständigen Palmettenkette gefüllt); Mon. d. Lincei XXII 500 (naive Raumfüllung); jünger: Berliner Neuerwerbung, obszöne Randbilder, Brettspieler; *Collignon-Couve* Tf. 38, 1112. Spätest, mit großem Segment voll Gestalten: *Pellegrini* Vasi Felsinei 43, 24. Segment auch oben: *Roulez* Vases de Leide, Tf. 17, 1 (alt). Weißgrundig mit Neger in halber Umrißzeichnung: Ath. Mitt. XV 1890, 243, vgl. § 316. Die Teller mit Fuß (von stark wechselnder Höhe) sind verschieden profiliert, zum Teil mit einer runden Vertiefung in der Mitte und weit herabgebogenem Rande: *Lau* Tf. 9, 6f., vgl. *Furtwängler* Berlin Nr. 2101ff. (wohl auch *Collignon-Couve* Tf. 34, 856), verschieden verziert und sehr verschieden groß (Durchmesser der kleinen 0,08–0,01). Gefälliger ist eine ganz flach S-förmige Schweifung wie *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 16 Mitte; *Pellegrini* Vasi Felsinei 37, 117f., vgl. *Lau* Tf. 9, 5; älter jonisch-italisch („pontisch"): Vasensamml. zu München I Tf. 44, 1010 (*Lau* Tf. 9, 1—3).

„Kothon." Vgl. § 43. Das Gefäß ist uns sowohl in seiner einfachen altkorinthischen Form § 316 wie als Dreifuß schon im frühattischen bezw. Tierfriesstile begegnet. Im späteren Archaismus erscheint es in veränderter Form mit hohem Fuß und Deckel, gefirnißt bis auf ein Stabmuster um den Rand, Abb. 789 einmal mit der Signatur des Lysiades (*Pottier* Cat. III 806). *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 52, 5; Jahrb. XIV 1899, 68 (*Pernice*); Journ. hell. stud. XXXI 1911, 77, 6 (*Burrows* u. *Ure*); *de Ridder* Bibl. nat. I Tf. 7, 313. Auch *Furtwängler* Berlin Nr. 2105 scheint nach Form und Stil herzugehören, ist jedoch technisch vereinzelt: die Gestalten auf Tongrund mit Weißgelb, Innenzeichnung mit Hellrot und verdünntem Firnis. — In klassischen Vasenbildern ist das Gefäß oft dargestellt, im Haus, am Grab und im Kultus, meist in Händen von Frauen; in einem Falle scheint darin Weihrauch zu brennen, in anderen kann es auch Salböl enthalten (*Pernice* 68ff., *Burrows* 81—87). — Auch die alte einfache Form scheint sich daneben noch gehalten zu haben (*Furtwängler* Berlin Nr. 4018, gefirnißt bis auf eine Punktreihe).

Thymiaterion. Obwohl Gefäße vom Typus des „Kothons" neben anderen Zwecken offenbar auch als Räuchergeräte gedient haben, werden sie, soviel ich sehe, nicht erwähnt von *Wigand* Bonner Jahrb. CXXII 40ff.; er beschränkt sich auf den gewöhnlichen orientalischen Typus und führt ein altattisches, ganz gefirnißtes Beispiel von toreutischer Formgebung an (41); erst die unteritalische Vasenmalerei des 4. Jahrh. hat sich des Gerätes mehr angenommen, falls nicht einige in schwarzfiguriger Technik bemalte konische Deckel aus Eleusis und von der Akropolis von solchen Thymiaterien stammen (*Rubensohn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 303f.). Sie können auch zu einem sonst erst vom 4. Jahrh. an belegten Geräte gehören, das eine Verbindung des Thymiaterions mit dem sogenannten Kernos darstellt (vgl. § 43).

Lekythos. Beide Grundtypen, die Hauptform mit absetzender Schulter und die Schlauch- oder Eichelform, sind uns schon im Ostgriechischen (unbemalt § 87, Samos, Thera, Italien) und im Korinthischen begegnet (§§ 115, 221, z. B. München I 30). Die Hauptform ist zu mannigfach Vgl. Abb. 784 abgewandelt worden, als daß darauf eingegangen werden könnte. Im späteren Stil ist der verzierte obere Teil des Bauches oft weißgrundig, die Schulter dagegen nur ausnahmsweise (Berlin Nr. 2001; vgl. 1995: umgekehrt). Strahlen sind ganz selten (Collect. Lambros-Dattari Tf. 7, 38). Die Größe schwankt von wenigen Zentimetern bis zu Weinflaschenhöhe; der Durchschnitt ist handlich wie z. B. in der Darstellung Jahrb. VIII 1893, 180. Genaue Einteilung bei *Furtwängler* Berlin Nr. 1742ff., 1941ff. Tf. 6, 175—178. Vgl. *Frickenhaus* Anuario Inst. Estud. Catalans VIII 211ff. Weitere Beispiele: Louvre Tf. 69, 71, Tf. 77, 185—190, Tf. 86, 361—366, Tf. 87, 470, 524, 528; *Collignon-Couve* Tf. 29,

677, Tf. 30, 693, Tf. 36, 866, 901, Tf. 37, 889, 965; *de Ridder* Bibl. nat. I Tf. 7, 292, 305; *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 29, 76—85, Tf. 30, 133 (klein); *Masner* Österr. Museum 32; Mon. d. Lincei I Tf. 5, 3 f.; Fouilles de Delphes V 162; Amer. Journ. Arch. XV 1911, 304, 306; *Lau* Tf. 23, 3 (Schulterkante leicht abgerundet). — Schlauchform. *Perrot* X 41, vgl. §§ 121, 123; *Collignon-Couve* Tf. 29, 672; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 52, 2, 4; Annual Brit. Sch. Ath. XIV Tf. 9h, Tf. 10i; Mon. d. Lincei XVII 55 (bauchig). Vgl. *Furtwängler* Berlin Nr. 1738—1741, Tf. 6, 174. Die Entwicklung führte zur rotfigurigen Eichellekythos (Saburoff Tf. 62) und zum rotfigurigen „Aryballos" (Bibl. nat. II Tf. 19 f. 477—481; *Lau* Tf. 23, 1 attisch, Tf. 41, 1 unteritalisch); doch hielt sich auch die alte Form lange (Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 10, 1). *Pellegrini* Vasi Felsinei 32, 17 ist spät, vgl. *Frickenhaus* a. O. (4. Jahrh.); 16 attisch? Kantige Sonderform: Journ. hell. stud. XXXI 1911, 8 (spätschwarzfigurig; Eierstab wie im Rotfigurigen).

Abb. 778 Abb. 793 Abb. 794

Alabastron. Die alte ägyptische Form hielt sich stets, Abweichungen sind ganz selten. Die Vorliebe für weißen Überzug entstammt vielleicht dem Wunsch, an Alabaster zu erinnern und als eine Art Marke für die beliebten ägyptischen Salböle hat man die Darstellung von Negern (bisweilen auch Amazonen, ja selbst einfachen Mädchen) und Palmen in einer Mischung von schwarzer Silhouette und dickstrichiger Umrißzeichnung, bisweilen mit etwas Rot, aufgefaßt; letztere Sondergattung ist ein um 500 einsetzender Ausläufer des Schwarzfigurigen. Die gleiche Verzierung eines Tellers kann eine dekorative Übertragung sein (*Winnefeld* Ath. Mitt. XIV 1889, 41 ff.; *Bethe* XV 243 ff.; *Buschor* Münch. Jahrb. 1919, 37 f.; Arch. Zeit. XXX 1872, 35 f.; Collect. Lambros-Dattari Tf. 8, 39; Not. d. scavi 1917, 138; vgl. Anz. XIV 1899, 144, 36 f., Kopfgefäß). Die rein ornamental verzierten Alabastren zeigen nicht nur in späterer Zeit oft ein weitmaschiges Netzmuster (Fouilles de Delphes V 168, 709, Fundangabe wertlos), sondern schon im 6. Jahrh. bisweilen ein engeres Netz; *Frickenhaus* Anuario Inst. Estud. Catalans VIII 219 ff. (mit schönen Beispielen) sieht darin eine Erinnerung an ein wirkliches Netz, in dem das Gefäß getragen worden sei — was jedoch nie dargestellt ist und wenig praktisch gewesen wäre. Vgl. *Pellegrini* Vasi Felsin. Nr. 99; Berlin Nr. 2031; dort 2029 einfachere Form der Mündung. Kantige Schulter: Ath. Mitt. XXXVIII 1913 Tf. 7, 2 f. Typisch *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 38, 1080 (1084); *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 6, 22; Ann. d. Inst. 1876 Tf. A; Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 21, 1 (senkrechte Teilung); Mon. d. Lincei XXII Tf. 63, 6 (wagrechte Teilung); XIV 205 (Palmettenranken, so Pasiades, § 298, doch mit rotfiguriger Palmette unten). Vgl. Fouilles de Delphes V 168, 707, ganz gefirnißt. Abart Mon. d. Lincei XXIII 910 (mit einer spätarchaischen schwarzfigurigen Lekythos zusammen gefunden).

Kugelaryballos des korinthischen Typus, doch mit großer Fußscheibe: Mnesikleides, § 264, ganz vereinzelt; vgl. rotfigurige (*Pellegrini* Vasi di Bologna 56; Mon. Piot XIII Tf. 14).

Abb. 777 § 317

„Ardanion". Vgl. § 43. *Pellegrini* Vasi di Bologna 24, vgl. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Nr. 1079; *Furtwängler* Berlin Nr. 2104, Anz. X 1895, 36, 27 und wohl auch 28: fußlose Flaschen, ähnlich den korinthischen (Timonidas), aber bis auf eine oder zwei ganz kleine Öffnungen geschlossen, also ein Sprenggefäß, den Bildern und Inschriften nach sepulkral; falls das in Bologna wirklich ganz geschlossen ist, wäre es eine symbolische Grabbeigabe. Ähnlich schon im Dipylonstil, Ἐφ. 1898, 112, 32. Gewöhnliche Fläschchen dieser Form: Brüssel A 1012, 1013 (Epheben in der Schule und adorierend).

Askos („Guttus"). Vgl. § 43. *Furtwängler* Berlin Nr. 2107 Tf. 6, 242 (Henkel niedriger; oben zwei flüchtende Gestalten). Diese kleinen Gefäße, Seitensprossen einer uralten, in Italien zäh bewahrten Krugform, sind im Rotfigurigen und in der Reliefkeramik häufig (*Lau* Tf. 24, 4; Bibl. nat. II Tf. 32 oben, italisch). *Masner* Österr. Museum 99 Nr. 950 f. bezeichnet schwarzgefirnißte Beispiele beider Haupttypen (eigentlicher Askos und Ringgefäß) als attisch und gleichzeitig mit dem schwarzfigurigen Stil. Altkorinthisch: *Leroux* Vases de Madrid Nr. 31; größer *Wilisch* Altkorinth. Tonindustrie Tf. 2, 23 (Berlin Nr. 1150). Attisch (oder böotisch?) archaisch ist anscheinend eine Gattung kleiner Askoi in Entenform: Anz. XXIV 1909, 175; *Inghirami* Vasi fittili IV Tf. 351; Brit. Mus. Cat. II B 662—665; 666 f.? Ein Stück der Sammlung Rhousopoulos aus Theben. Vgl. § 418.

Abb. 790

Pyxis. Vgl. § 42. Der schwarzfigurige Stil besitzt mehrere Büchsenformen: die einfache, ganz oder fast ganz geradwandige Schachtel; die Schachtel mit kräftig nach innen geschweifter Wandung, später mit konzentrisch eingezogenem dreigeteiltem Fuße (so oft im Rotfigurigen); die Dreifußschale mit breiten, bildgeschmückten Bandfüßen, die später durch die genannte dreifüßige Schachtel verdrängt wurde; alle außer letzterer auch im Korinthischen; endlich die Kelchpyxis (Nikosthenes). Die bauchige, im Korinthischen besonders beliebte Form scheint dagegen zu fehlen, wenigstens unter den verzierten Büchsen. Schachteln: *Pellegrini* Vasi di Bologna 34; Mon. d. Lincei XVII 314 (klein, Deckel bis unten übergreifend); eingeschweift: *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 38 links (mit Ringfuß); Berlin Nr. 2033 (ohne Fuß); 2034 f., 4008 f. Tf. 6, 199 (dreiteiliger Fuß, Deckel mit niedrigem übergreifendem Rande, vgl. rotfigurig: *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 47, 1557); Dreifuß: a. O. 34, 837; *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 13, 4 ff.; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 49 f. Text (Berlin Nr. 3988); Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 4; Louvre Tf. 75, 151. Wenn *Pottier* letztere Pyxis fragend als Räuchergefäß bezeichnet, so wäre das an sich nicht unmöglich; räuchern kann man auch aus Schalen; aber *Pottier* dachte wohl nur an den oft auch dreifüßigen „Kothon", und die Verzierung des Inneren mit einem Gorgoneion bei der Saburoffschen Pyxis spricht dagegen. Kelchpyxis: *Milani* Mon. scelti di Firenze Tf. 1, 2 4 (Nikosthenes), 5; Louvre Tf. 75, 150; *de Ridder* Bibl. nat. I Tf. 11, 347. Die Form mit dem gewölbten Deckel erinnert fern an die protokorinthischen und korinthischen skyphosförmigen Büchsen. Bauchige Pyxis? *Pellegrini* Vasi di Bologna 34, 240; *Leroux* Vases de Madrid 67, 128 f. (attisch?).

Abb. 791

Untersätze für fußlose Gefäße ähneln im Umriß der eingeschweiften Pyxis und vollends, als fußlose Röhren, der Eschara (§ 309). *Cecil Smith* Forman Collection 62 Nr. 330: die Darstellung,

Komos, schließt aus, daß dies eine Eschara (Spenderöhre) ist, während sich *Collignon-Couve* Tf. 29, 685 zur Not als solche auffassen ließe.

Epinetron (Onos?). Vgl. § 42f. *Lang* Onos oder Epinetron 19ff., 31, 39; *Collignon-Couve* Tf. 34, 841–844; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 52 oben (Berlin Nr. 4016); 'Εφ. 1885 Tf. 8, 1–3. Vgl. Brit. Mus. Cat. II B 597f. Das Gerät tritt erst im späten schwarzfigurigen Stil auf. Abb. 769

Kyprische Gefäßformen (Amphora, Kanne). Auf Kypros haben sich einige Gefäße gefunden, die eine merkwürdige Verbindung von einheimisch kyprischer Form mit attischer schwarzfiguriger Technik und Stil zeigen. Sie sind entweder in Athen oder in einer attischen Werkstatt auf Kypros für den dortigen Markt hergestellt. *Murray, Smith, Walters* Exc. in Cyprus 105 Abb. 152, 4f.; 110 Abb. 161. *Ohnefalsch-Richter* Kypros, die Bibel u. Homer 501, Titel; vgl. *Furtwängler* Berl. philol. Woch. XXI 1901, 148.

Figürliche Gefäße. Vgl. *Maximowa* Ant. Figurenvasen, Moskau 1916, russisch (mir unzugänglich). Die Prachtstücke haben wir in den Kopfgefäßen des Charinos, Prokles, Skythes und ihres Kreises im späteren 6. Jahrh. bereits kennen gelernt (§§ 298, 300). Dazu kommt eine wunderliche Mißbildung: ein Kantharos, an dessen einer Seite ein großer plastischer Maultierkopf sitzt (*Buschor* Münchn. Jahrb. 1919, 12; 13 ein kopfförmiger Kantharos; vgl. Anz. XIV 144, 34ff.). Andere figürliche Gefäße von schwarzfiguriger Technik scheinen nicht mit gleicher Sicherheit als attisch bestimmbar zu sein. Kleine Askoi in Entenform s. § 317; die Verbreitung in Böotien, Italien und Skythien spricht eher für attischen als für böotischen Ursprung, doch erinnert gerade das böotische Fundstück technisch an Böotisches, ohne jedoch sicher unattisch zu sein. Die Salbgefäße in Form eines Fußes mit Sandale sind mindestens zum Teil sicher böotisch (§§ 208, 210, Meister Gryton u. a., Vermengung von schwarzfiguriger und Terrakottatechnik); der einzige zuverlässig bekannte Fundort dieser Gruppe ist Theben. Zwei technisch und im einzelnen abweichende Stücke stammen angeblich aus Attika und aus Samos und könnten anscheinend attisch sein: *Walters* I Tf. 46, 6 (B 587); Burlington Exhib. Cat. 1888 Nr. 66; böotisch ist dagegen Berlin Nr. 3956. Ein fast lebensgroßer Fuß mit weiter Öffnung in schwarzfiguriger Technik: Athen Nationalmuseum Nr. 2072 (verbrannt). Gerade und gebogene Beine als Salbgefäße finden sich in verschiedenen, zum Teil hocharchaischen Stilen, vgl. *Studniczka* Ath. Mitt. XXIV 1899, 363, 7. Brit. Mus. Cat. II B 660f. attisch? § 318. Abb. 269f., 272

Pinakes. Vgl. § 40. Wie in Korinth sind auch in Athen, und zwar schon vom Dipylonstil an, Tontafeln in reiner Vasentechnik bemalt worden. Aus Korinth besitzen wir nur geweihte kleine Tafeln und Täfelchen aus einem Heiligtum, aus Athen außer solchen auch Grabweihungen mit sepulkralen Bildern, und zwar neben kleineren Einzeltafeln die Reste ganzer Friese von Grabbauten in ansehnlicher Größe (Plattenhöhe 0,37). Erstere zeigen Löcher zum Aufhängen an Schnüren (wir sehen sie in Darstellungen an Bäumen und Wänden hängen) oder zum Annageln; erhaltene große Nägel deuten auf Lehmziegelwände. Die Friese wurden offenbar gleich beim Bau in die Wand eingelassen, wahrscheinlich mittels Holzleisten, welche die einzelnen Platten, die in sich geschlossene Bilder ergeben, auch leicht voneinander trennten (vgl. *Wolters* 'Εφ. 1888, 189). Auch die Einzeltafeln sind rechteckig und anscheinend mit Vorliebe der Breite nach bemalt (einseitig); erst im Rotfigurigen treten Giebel auf und wird das Hochformat beliebter. Einzelne Tafeln sind weißgrundig; vgl. *Schöne* Anz. VII 1892, 121. Die Rahmung ist ebenso bescheiden wie bei den korinthischen Pinakes; sie besteht oft nur aus einzelnen Linien und geht nie hinaus über einfache Ornamente wie Mäander, die nicht an allen vier Seiten, sondern nur oben und unten oder rechts und links zu sitzen pflegen. Oben springt bisweilen eine einfache plastische Leiste vor. — Pinakes mit Götterdarstellungen haben wir schon bei Skythes und Paseas (?) kennen gelernt (§§ 298ff.); solche und sepulkrale: *Perrot* IX 257; *Benndorf* Gr. u. siz. Vb. 121 Tf. 1–5 (weißgrundig: Tf. 5, 4, 6, 8; rotfigurig: Tf. 4, 2, Tf. 5, 1–3); 'Εφ. 1885 Tf. 8, 4 (Hochformat); vgl. Jahrb. III 1888, 243; *Masner* Anz. VIII 1893, 196 (Nägel). Friese: Ant. Denkm. II Tf. 9–11 (*Perrot* IX 251ff. Tf. 12), Herstellung von *Hirschfeld* Festschrift für Overbeck Tf. 1; 'Εφ. 1888 Tf. 11; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 35, 845, 847; *Furtwängler* Samml. Somzée 65f. Zahlreiche Pinakes von der Akropolis: *Graef* Anz. VIII 1893, 18; Vasen v. d. Akropolis Nr. 592 (die ältesten im Dipylonstile, die meisten schwarzfigurig). Vgl. auch *Wolters* Jahrb. XIV 1899, 121, 127, 20. Abb. 278. Abb. 273

Die Bilder

Die Bilder der attischen schwarzfigurigen Vasen haben wir hier nicht mehr unter allgemeinen Gesichtspunkten zu betrachten; das ist im Überblick und im Anfang dieses Abschnittes geschehen (§§ 233ff., 301f.). Nur an Beispielen muß auf die Einzelheiten von Zeichnung und Darstellungen noch kurz eingegangen werden. Wir beschränken uns dabei nicht darauf, dies für die Koine in ähnlicher Weise zu tun wie oben für die einzelnen Richtungen und Meister, sondern beziehen auch diese durch Verweisungen soweit ein, daß ein Gesamtüberblick entsteht. Mehr als eine ganz knappe Einführung in den weitschichtigen Stoff kann damit freilich nicht gegeben werden; monographischer Behandlung bleibt ein um so weiteres Feld, als der attische schwarzfigurige Stil eine viel längere und reichere Entwicklung durchgemacht hat als alle andern. Allenthalben liegen Probleme, die hier höchstens angedeutet werden können, gelöst aber nur in eindringender Untersuchung und im Zusammenhange der ganzen Kunstgeschichte. § 319

Zwei solche, bisher besonders vernachlässigte Probleme betreffen die Proportionen der Gestalten und die Kompositionsweise — weniger leicht greifbar als Anatomie, Bewegungsschemata, Gewandzeichnung oder Perspektive, aber eher noch wichtiger. Der Proportionswandel der Gestalten ist noch weniger als der der Gefäßformen mit einem Schlagwort abzutun (vgl. § 58); Eigenentwicklung, Einflüsse von außen, dekorative Bedingungen und Zufälligkeiten sind mannigfach verflochten. Dies gilt auch für die Komposition, deren Untersuchung viel Ertrag verspricht. Symmetrie und Gleichgewicht, rhythmische Reihung und Gruppenbildung, lose oder enge Parataxe, Schichtung und vielfache Überschneidung, dekorative, zeichnerisch-plastische, landschaftlich-malerische Absichten — alles kommt rein und in den verschiedensten Brechungen und Kreuzungen vor; wer Gesetze sucht, wird auch Entwicklungslinien finden. Weitere Probleme liegen z. B. im Verhältnis der einzelnen Gestalten und der ganzen Komposition zum Gefäße (vgl. §§ 35, 39, 158); die allgemeinen Kategorien der Verzierungsweise erfassen die feineren Beziehungen nicht. Ein gutes Beispiel bietet die
Abb. 229 vatikanische Amphora des Exekias (§ 272). In dem Hauptbilde, den Brettspielern, wird die Wirkung der Gefäßform durch die Gestalten fast aufgehoben; es ist wie ein Pinax, auf welchen der verbreitete Bildtypus wahrscheinlich zurückgeht. Das andere Bild schmiegt sich der Gefäßwandung in stark dekorativer Symmetrie formklärend an. Nur eine systematische Untersuchung kann dazu gelangen, Absicht oder doch künstlerisches Gefühl von Zufall, Eigenart oder doch angemessene Verwendung des Übernommenen von verständnislosen Übertragungen zu scheiden. Wer glaubt, daß dies unnütze Versuche seien, das Gras wachsen zu hören, erinnere sich der verwickelten Systeme der griechischen Rhetorik (Kunstprosa), für welche heute nur die Romanen noch ein Organ haben. Gewiß stehen die Vasenmaler nicht auf der gleichen Linie wie die theoretisierenden Meister der großen Kunst; aber auch diese bewährten doch nur den schon im Dipylonstil offenbarten Geist. Der naheliegende gefühlsmäßige Schluß von uns auf die Alten ist ungeschichtlich.

Welche Fülle typologischer, mythographischer und antiquarischer Probleme endlich die Darstellungen als solche bieten, bedarf keines Wortes; auf diesem Gebiete muß unsere Auswahl von Beispielen sich in den allerengsten Grenzen halten.

Zum Schlusse betrachten wir die merkwürdige Sondergattung der panathenäischen Amphoren, in welcher wir den ganzen schwarzfigurigen Stil vom Altattischen der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts bis zu der gezierten Archaistik und den vollkommen freien Formen des ausgehenden 4. Jahrhunderts sowie einzelnen noch späteren barocken Ausläufern überblicken.

Zeichnung und Komposition

§ 320 Zeichnung. Allerhand gute Bemerkungen macht *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 77 ff. Tf. 2, 6—8; 4, 16 f. (Tf. 5, 22, 25 f.). — Proportionen. Trotzdem der schwarzfigurige Stil mehr oder minder schlanke Gestalten bevorzugt, sind die Schwankungen im einzelnen recht erheblich; man hat dabei jedoch weniger den Eindruck programmatischer Absicht[1]) als in der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles, wo man die Hauptmeister allein nach den Proportionen, besonders dem Verhältnis von Kopf und Körper, bestimmen und sogar Wechselwirkungen finden kann: Hieron hat es einmal mit dem kleinköpfigen Kanon, den Duris liebte, versucht, dieser mit dem groß-
Abb. 215, 217 köpfigeren des Euphronios. — Die Gestalten des Klitias sind recht schlank, aber er übertrieb die Wirkung nicht durch gewaltsame, an den Dipylonstil erinnernde Gegensätze wie z. B. *Gerhard*
Abb. 277, 298 Etr. u. kamp. Vb. Tf. 22 f. (gleichartig Bull. com. XXXVIII 1910 Tf. 10; vgl. auch AV Tf. 266, freieren Stiles). Diese sind bei den „tyrrhenischen" Amphoren und Verwandtem ausgeglichen
Abb. 203 ff. bis zu ähnlichem Grade wie in der gleichzeitigen attischen Plastik: im ganzen schlanke Gestalten mit feinen Gelenken und massigen Muskeln, elastisch straff in Haltung und Bewegung, dem besten Chalkidischen verwandt, aber weniger saftig in den Rundungen. Dies gilt für sorgfältige oder doch wohlgelungene Ausführung, die jedoch im Schwarzfigurigen noch weniger gleichmäßig ist als im Rotfigurigen; offenbar unabsichtliche Anomalien: großer Kopf, *Gardner* Ashmol. Vases Tf. 6 f.; der Kopf von vorn geriet auch dem Klitias viel zu groß; gedrungen: Mon. d. Lincei XVII Tf. 9 (*Perrot* X 210 f.). Umgekehrter Fehler, Oberkörper zu klein, überlange Gestalten mangels Beherrschung des großen Maaßstabes von Grabfriesen: *Furtwängler* Samml. Somzée 65 Nr. 94. Für die entwickelte Art von Amasis und besonders Exe-
Abb. 216, 218 ff., 227 ff. Abb. 223—225 kias sind hochgewachsene Gestalten von ausgeglichenen Formen bezeichnend. Wie Karikaturen wirken daneben die wunderlichen Gestalten der „affektierten" Amphoren (§§ 265 ff.). Die

[1]) *Pottier* Cat. 624 geht zu weit, wenn er einen sehr gedrungenen „attisch-korinthischen" („tyrrhenischen") Kanon annimmt, wodurch eine ausgeprägte Entwicklungskurve entsteht; gerade in diesem Kreise sind die Schwankungen zu groß, als daß die Berechnung nach Kopflängen einen brauchbaren Durchschnitt ergäbe. Mit den Höhenmaaßen allein ist es überhaupt nicht getan.

spätere Koine folgt im allgemeinen einem ähnlichen Kanon wie Exekias; dieser liegt auch bei so starken Verzeichnungen wie *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 49, 816 und im Verfallstil zugrunde. Schwere, gedrungene Verhältnisse als Ausdrucksmittel: Schwerathleten von Amasis an (§ 263, vgl. Journ. hell. stud. XXV 1905, 270, 275, 288 Tf. 12), erst einfach, dann naturalistischer durchgebildet: Kreis des Kleisophos (dessen Zecher auch feist sind, Abb. 254), Louvre Tf. 84, 314; Bibl. nat. I 160; vgl. *Gerhard* AV Tf. 316.

Köpfe. Die Entwicklung führt von dem alten „dädalidischen" Typus der Pferdekopfamphoren, der noch bei Sophilos und auf „tyrrhenischen" Amphoren mitspielt (ganz flacher Schädel, fliehende Stirn, lange Nase, kleines spitzes Kinn), zu dem reif-archaischen Typus mit steilem Profil, wenig vorspringender Nase und kräftigem Kinn; dem Kanon mit übergroßem Kinne vom Tyrannenmördertypus folgte der schwarzfigurige Stil nicht so entschieden wie der rotfigurige. In der schwarzfigurigen Koine kam es den Malern überhaupt nicht so sehr auf Feinheiten der Form an und vollends im Verfallstil darf man kaum fragen, wie die Kleckse im einzelnen „gemeint" seien; aber der Grundtypus des steilen Profiles kommt doch selbst da meist heraus, wo der Kopf nur mit einem Pinseldruck, der das Kinn fast wegläßt oder gar nur einen Klecks bildet, hingesetzt ist. Vgl. *Gerhard* AV Tf. 69, 5; Elite céram. II Tf. 1 A; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 53, 801, Tf. 77, 1332—1335, Tf. 89, 1917 f., dazu *de Ridder* Bibl. nat. I 234; *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 9, 13; Louvre Tf. 87, 388; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 9; Mon. d. Lincei XXII Tf. 65. Ganz formlose Kleckse im allgemeinen nur bei ganz kleinen Gestalten ohne Ritzung, besonders bei Ruderern, sogar bei Exekias (W.V. 1888 Tf. 5, 3b, vgl. *Gerhard* AV Tf. 254 f., 285 f.); größere Gestalt, sonst mit Ritzung: Bibl. nat. I 189. Feine späte Profile: *Leroux* Vases de Madrid Tf. 12 (*Perrot* X 207); *Gerhard* AV Tf. 250 (*Buschor*² 141). Auch das alte schräg fliehende Profil hielt sich noch lange mehr oder minder ausgeprägt neben dem steilen, z. B. *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 15, 1; Mon. d. Lincei XXII Tf. 58 f.; XVII 82; *Gsell* Fouilles de Vulci Tf. 11 f. Die Masse hält sich zwischen den Extremen; die Profillinie ist im einzelnen verschieden bewegt, bei Älterem oft ähnlich Korinthischem, dagegen meist maaßvoller als im Chalkidischen. Wie verschiedenes bei dem gleichen Meister nach- und nebeneinander vorkommt vgl. z. B. bei Exekias, § 271. Greisentypus (nur Männer): am einfachsten nur weißes Haar: Kolchos W. V. 1889 Tf. 1, 2b; Ath. Mitt. XXIII 1898 Tf. 4; oft verbunden mit Kahlheit von Stirn und Oberkopf und Stirnrunzeln, bisweilen auch mit schwarzem Haar: Klitias Gr. Vm. Tf. 1 f., Tf. 12; *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 21 (*Buschor*² 133). Die Hakennase des dadurch individuell erscheinenden Kopfes auf dem Sepulkralpinax Ant. Denkm. II Tf. 11, 2 gehört auch zur Typik, vgl. *Hauser* Gr. Vm. III 5 (korinthischer Amphiaraoskrater), oft auch Bartstoppeln und Schur (besonders bei Frauen im Rotfigurigen); jener Kopf soll also vielleicht nur alt sein, nicht die κουρὰ πένθιμος zeigen. Als Rassentypus kommt nur der auffällige Neger vor, während der strenge rotfigurige Stil auch Semiten, Skythen und andere Barbaren zu kennzeichnen suchte. Vasen wie Kopfgefäße erfassen die den Eindruck bestimmenden Hauptzüge, natürlich ohne ethnologische Treue im einzelnen; auch die dünnen Waden sind im Kreise des Exekias angedeutet (§ 273), Negertypus auch in Rumpf und Brüsten hat das schwarze Weib Ath. Mitt. XVI 1891 Tf. 9 (Arch. ep. Mitt. XVIII 1895, 163, spät); nur das kurze Haar ist nicht wollig. Flüchtiger *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 42, 2 und die Alabastra und Teller § 316. Bei einem Kopfgefäß (vgl. § 298) denkt *Schrader* Marmorkopf eines Negers 11 geradezu an ein Bildnis: der gleiche Trugschluß wie bei der ganzen vorpersischen Plastik, den er selbst jetzt nicht mehr vertritt (Auswahl archaischer Marmorskulpturen 4 f.). Die Verschiedenheit der Negerköpfe erklärt sich daraus, daß noch kein fester Typus geschaffen war; jeder Meister machte aus den beobachteten Merkmalen ein anderes Gesamtbild. Vgl. *v. Stern* Jahresh. VII 1904, 201.

Abb. 200, 202, 204 f. Abb. 284 Abb. 233 Abb. 241 Abb. 179 Abb. 272

Köpfe in Vorderansicht von Sophilos und Klitias bis zum Menonmaler des Andokides, ursprünglich stark maskenhaft, zuletzt wenigstens bei Silenen ganz gut: *Graef* Tf. 26; Gr. Vm. Tf. 1 f.; „tyrrhenisch": § 252; Jahresh. III 1900, 70 (Silen); Ant. Denkm. II Tf. 10, 1; Journ. hell. stud. XXV 1905, 288 Tf. 12 (etwas gorgonenhaft); *Gerhard* AV Tf. 227; Ath. Mitt. XVI 1891 Tf. 9 (Arch.-ep. Mitt. XVIII 1895, 163); Anz. X 1895, 35. Versuch leichter Schrägansicht der Nase: unsigniert Amasis, Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 5. Silenmaske: Louvre Tf. 74, 130; *Buschor*² 138; späte Dionysosmaske: *Frickenhaus* Lenäenvasen 3. Vgl. §§ 388 f. — Das Männerauge zeigt bei großem Maaßstabe meist den Doppelkreis, bei kleinerem oft nur den einfachen (im gleichen Bilde bei Exekias, Gr. Vm. Tf. 132); von chalkidischem Einflusse kann dabei angesichts der Häufigkeit in anderen Stilen, zumal dem korinthischen, keine Rede sein. Bei sorgfältiger Arbeit sind die Winkel so ausgeschabt, daß eine Art Oval entsteht; von vornherein gezeichnet ist ein solches in annähernd natürlicher Form bei rascher Arbeit späteren Stiles öfters (z. B. *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. 15), bei sorgfältiger nur ausnahmsweise (Amasis a. O., Andokides bezw. Menonmaler Jahresh. III 1900, 70). Nebeneinander verschiedener Formen im späten Stile: Mon. d. Inst. XI Tf. 29 (auch oval ohne geritzten Stern). In der helladischen Stilisierung des Männerauges wollte *Girard* Mon. grecs II 1895, 16 f. eine Ausdrucksabsicht finden, im Gegensatze zu dem sanften Oval des weiblichen Auges; es liegt jedoch nur eine Werkform der Ritztechnik vor (§ 197). Sonst treffen seine Beobachtungen über Gesichtsausdruck in den schwarzfigurigen Stilen zu (7 ff.; bedenklich weit geht *Robert* Arch. Hermeneutik 122 f.); der attische bietet mehr, aber nichts wirklich Fortgeschritteneres als die anderen: Öffnung des Mundes, leichte Schweifung, Hebung oder Senkung der Brauen (z. B. *Graef* Tf. 38, 633a gewiß nicht zufällig, vgl. Kleisophos, § 286, Abb. 254), Zeichnung des Auges bei Sterbenden und Toten schmal und langgezogen ohne Stern oder nur als Bogen mit Wimpern (so auch Schlafende, ohne Wimpern z. B. Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 4, *Perrot* X 282). Klitias Gr. Vm. Tf. 1 f., Tf. 13, 1; „tyrrhenisch" *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 10, vgl. *Gsell* Fouilles de Vulci Tf. 5; Nikosthenes

§ 321 Abb. 202, 205, 217 Abb. 264 Abb. 230 Abb. 264

Milani Vasi scelti di Firenze Tf. 1, 4; *Gerhard* AV Tf. 208; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 21 (Abb. 241). Bei den Brauen muß man sich vor Täuschung durch Zufallswirkungen hüten. *Girard* und *Robert* halten auch Stirnfurchen für Ausdrucksmittel, doch scheinen sie im Schwarzfigurigen auf Greise beschränkt zu sein und kommen auch in den ruhigsten Lagen vor; sie sind also nur Alterszeichen (s. o.).

Körper. Die Bauchmuskulatur hat schon Klitias gelegentlich schematisch angedeutet, aber der schwarzfigurige Stil hat es darin nie zur Sicherheit, geschweige denn zum Verständnis gebracht. Abb. 261, 265 Exekias schwankt, bei Pamphaios und Andokides sind die Muskelwülste unsinnig gehäuft und auch Abb. 264 der Menonmaler täuscht nur bessere Kenntnis vor; richtiger Skythes, ein Bahnbrecher der Bauch- Abb. 271 anatomie im rotfigurigen Stil (beidstilige Schale Mon. Piot IX 158, *Perrot* X 278). Für das Spätere vgl. *Jacobsthal* Theseus auf d. Meeresgrunde 22, dazu *Sudhoff* Aus d. ant. Badewesen 60 f.; Anz. X 1895, 35; *Fröhner* Coll. van Branteghem Tf. 2; Bibl. nat. I 221, und als besonders arg *Leroux* Vases de Madrid Tf. 11, 68; *Ballheimer* Hamburger Vasen 26 (böotisch?); aus *Gerhard* AV Tf. 108, 250 oder Anz. VIII 1893, 86 (vgl. auch Journ. hell. stud. XIII 1892 Tf. 3) spricht das Können des entwickelten strengen rotfigurigen Stiles. Spätere panathenäische Amphoren § 347. Klitias § 259, Exekias § 271; Andeutung im „Tyrrhenischen": *Gsell* Fouilles de Vulci Tf. 5. Sonstige Naturalismen der Rumpfbildung: Kleisophos, § 286 (Abb. 254); *Gerhard* AV Tf. 108; 316, 1; vgl. die Schwerathleten, § 320. Die Seitenansicht des Rumpfes gibt schon Klitias in den kleinen Bildern recht gut, doch beherrscht die ideographische Ausbreitung in der Fläche den ganzen schwarzfigurigen Stil; auch bei Vorstreckung beider Arme spielt sie meist hinein, wenn auch kaum je so arg wie bisweilen im klazomenischen Kreis oder im Korinthischen (§§ 172, 216); vgl. z. B. Taleides *Gerhard* a. O. 2 (W.V. 1889 Tf. 4, 5); auch Abb. 230, 232 bei Exekias wölbt sich die Brust nackter Gestalten noch etwas verdächtig. Ziemlich fortgeschritten Kleisophos, Abb. 254. — Die weibliche Brust geriet am besten unter dem Gewande, natürlich nur von der Seite; so schon bei Klitias unter dem Peplos und später unter dem anliegenden Chiton, besonders fein bei dem Menonmaler des Andokides (Abb. 264; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 5). Der Akt geht natürlich vom männlichen Typus aus und ist in der weiblichen Bildung unsicher und anscheinend nie so überzeugend wie die einfache korinthische Wiedergabe der Vorderansicht mit zwei Kreisen (§ 216, Abb. 178); am besten wohl die späte Karikatur eines alten Weibes, anscheinend Negerin, Ath. Mitt. XVI 1891 Tf. 9 (Arch.-ep. Mitt. XVIII 1895, 163), § 320. Bemerkenswert Nikosthenes, W.V. 1890 Tf. 2, 6a: eine Brust von vorn, die andere von der Seite; vgl. 4a. Bisweilen schenkte sich der Maler den Busen ganz: Elite céram. IV Tf. 17, kaum besser *Adamek* Unsign. Vasen d. Amasis Tf. 2. Weitere Beispiele: *Graef* Tf. 29, 603b, Tf. 85, 1685b; Strena Helbigiana 64 („tyrrhenisch"). *Gerhard* AV Tf. 177; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 30, 3 (Abb. 295). — Auf die Gliedmaaßen kann hier nicht eingegangen werden; Bemerkenswertes ist bei den einzelnen Gattungen und Meistern hervorgehoben.

Farben. Im entwickelten und späten schwarzfigurigen Stile sind die Männer in der Regel ganz schwarz, die Frauen weiß; doch findet sich die alte Deckung von Gesicht und teilweise auch Rumpf der Männer mit Rot (oft im „tyrrhenischen" Kreise)[1]) in Resten noch ziemlich spät (Gesicht des Triton der Timagora, § 278), und kommt Umrißzeichnung für beide Geschlechter vor: Männerköpfe Abb. 252 vereinzelt an Kleinmeisterschalen (§ 283), Frauenköpfe dort regelmäßig, ausnahmsweise auch bei Abb. 200 Amasis und Kolchos: dort alles Nackte ganzer Gestalten. Den Zusammenhang, in Attika vom Frühattischen und den Protomen der Pferdekopfamphoren an, gibt *Hackl* Jahrb. XXII 1907, 78 ff. 141. Schwarze Frauen sind nur da sicher kenntlich, wo ein Verlust des aufgesetzten Weiß ausgeschlossen ist; wo Weiß gesessen hat, pflegt der Firnis stumpfer zu sein. Berlin Nr. 2095 ist nicht als weiblich gesichert; anscheinend zuverlässig z. B. 1937; *Ballheimer* Hamburger Vasen 29; Mon. d. Lincei XXII Tf. 65; Ath. Mitt. XVI 1891 Tf. 9 (Arch.-ep. Mitt. XVIII 1895, 163), groß und sorgfältig, aber anscheinend eine Negerin (§ 320). Zur alten Technik von Weiß auf Tongrund (Sophilos, Klitias), Umriß und Innenzeichnung mit Rot, dann mit verdünntem Firnis und Ritzung §§ 243, 245. Weiße Männer gibt es nicht; Mon. d. Lincei XVII 252 ist korinthisch, *Gerhard* AV Tf. 223 falsch abgebildet, vgl. *Thiersch* Tyrrh. Amphoren Tf. 1.

§ 322 Haltung, Bewegung und Gebärden berühren sich in ihrer älteren Schicht stark mit den anderen schwarzfigurigen Stilen, in der jüngeren mit dem rotfigurigen. Gewisse Grundmotive wie die Abwandlungen des orientalischen Knieschemas, der Sprunglauf, die erhobene Hand, gehen durch. Angesichts der höheren Entwicklung im strengen rotfigurigen Stile wird nur dort auf das Wichtigste eingegangen; dabei ergibt sich im Zusammenhange das Nötigste auch für den schwarzfigurigen Stil (§§ 391—399). Der Gegenstand erfordert eine besondere, den ganzen Archaismus zusammenhängend behandelnde Untersuchung[2]); diese würde eine feste Typik, aber auch schon im schwarzfigurigen Stile manches Zeugnis für unmittelbare Beobachtung ergeben. Für solche braucht man nicht immer Vorbilder in der großen Malerei zu suchen; bisweilen schließt dies schon der Gegenstand aus, zumal bei den obszönen Bildern (gut z. B. Strena Helbigiana 64, „tyrrhenisch"; der einzelne Jüngling ist ein gewöhnlicher Komastentypus); aber auch den Mann im Theseusschiffe, der dem Himmel dankt, kann man dem Klitias sehr wohl zutrauen (Gr. Vm. Tf. 13; *Buschor*[2] 127). Gut ist bisweilen die Lösung der Glieder bei Leichen wiedergegeben, Klitias, Tf. 1 f.; Kreis des Exekias, Mus. Journ. Philad. VI 91; *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 21 (Abb. 241), allenfalls auch AV Tf. 208. Vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 133 ff., 150.

Karikaturen in unserem Sinne, d. h. Gestalten, die durch Übertreibung einzelner oder der wesentlichen Züge und durch Verschiebung der Proportionen und Bewegungen lächerlich wirken

[1]) Nur selten ist der ganze Körper im Altattischen rot gedeckt, z. B. *Graef* Tf. 27 links oben (bis auf einen Unterarm). Ausnahmsweise ist eine Amazone rot, Münchn. archäol. Studien 495 (Kontrastkoloristik).

[2]) *Sittl* D. Gebärden d. Griech. u. Röm. ist wenig brauchbar; besser, freilich nur als Grundlage, ist *de Jorio* La mimica d. antichi invest. nel gestire napolitano, Neapel 1832.

sollen, gibt es im attischen schwarzfigurigen Stile fast gar nicht; auch im rotfigurigen Stile sind sie spärlich; nur in der böotischen schwarzfigurigen Keramik klassischer Zeit, dem Kabirionstile, finden wir sie in Menge. Wenn die Gestalten der affektierten Amphoren oder manche rasch hingeklecksten Mißbildungen für uns an Karikatur streifen, so ist diese Wirkung nicht beabsichtigt. Gewollt und erreicht ist sie in vollem Maaße wohl nur in der auf ihre Weise ernsthaften Wiedergabe stark karikierter Masken in Mummenschanzbildern: *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. 30, 1 f.; Journ. hell. stud. Tf. 14 (vgl. *Furtwängler* Berlin Nr. 1830; anders 1697). Schwerlich mit Recht hat man dagegen eine Mythenparodie in dem Unterweltsbild Arch. Zeit. XXVIII 1870 Tf. 31, 22 finden wollen (dagegen *Furtwängler* Anz. V 1890, 24 f.). Die allzu schmächtigen Körper und großen Köpfe, einzelne lange Nasen und drollige Bewegungen wirken zwar in diesem Zusammenhang auch auf den geschulten Betrachter leicht komisch, sind aber schwerlich so gemeint. Dies gilt auch für Bilder wie Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 8, 2 (Berlin Nr. 2121). Daß die Grenzen zwischen archaischer Drastik und leichter Parodie nicht immer ganz scharf sind, haben wir bei den Caeretaner Hydrien gesehen (§§ 178 ff.); aber auch da handelt es sich nicht um karikierende Zeichnung der Einzelform. Eine solche finden wir dagegen bei halb menschlichen Ungetümen, zu deren Bildung Verschiedenes zusammengewirkt zu haben scheint: das Gorgoneion und ähnliche alte Fratzen, davon abgeleitete Masken und wohl auch eigene Beobachtung gemeiner Menschentypen; je menschlicher die Formen, desto eher ist ihre Drolligkeit eigene Leistung des Malers. Damit kommen wir schließlich zu dem gemarterten Weibe von entschiedenem Negertypus, Ath. Mitt. XVI 1891, Tf. 9, § 320. Bei all diesen Bildern scheint die komische Bühne oder doch der Fasching irgendwie mitzuspielen; nicht greifbar ist dies bei einer merkwürdigen späten Pelike, Anz. VIII 1893, 85, 16, vgl. *Fränkel* Satyr- u. Bakchennamen auf Vb. 13 (dürrer Alter mit großem Glied und zwei Weiber am Brunnen von einem Silen anscheinend erschreckt). Vgl. *Graef* Tf. 75; Mon. d. Lincei XX 654 (Bull. Napol. n. s. V Tf. 11); Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 7, 2. Leicht entstellte Züge auch bei dem Gegner des Herakles, Berlin Nr. 1927 (nicht Geras: *Hartwig* Philologus L 1891, 186). Abb. 276

Der Silentypus berührt sich auch mit der Karikatur. Der alte Typus des Klitias, menschliches Gesicht, doch mit stärker bewegtem Profil, und Pferdehinterteil, trat bald zurück, doch tauchen seine Bestandteile noch spät gelegentlich wieder auf: Kopf Mon. d. Lincei XXII Tf. 59 (Röm. Mitt. XXVII 1912 Tf. 7); Beine Berlin Nr. 1697, jünger § 294 (Kreis des Pamphaios). Der herrschende Typus zeigt das bekannte zusammengedrückte Gesicht und Menschenbeine, schwankt im einzelnen aber auch noch: vgl. z. B. die tierisch drolligen, zum Teil feisten, behaarten Silene des Amasis Abb. 222 und die fast nasenlosen Gesichter Jahrb. XXI 1906 Tf. 1; feinere Unterschiede in der gleichen Werkstatt z. B. bei Andokides, §§ 296 f.

Gewand. Ein Eingehen wie bei den anderen schwarzfigurigen Stilen, besonders dem korinthischen, ist gegenüber der Fülle des Attischen hier unmöglich; einiges oben bei den Gattungen und Meistern. Wir betrachten nur die Grundzüge des Verhältnisses von Körper und Gewand und der Faltenzeichnung. Das Altattische kennt sowohl das korinthische Sackgewand (z. B. Abb. 202, Sophilos) wie das eng am Körper anliegende jonische. Schon Klitias hat die chalkidische Naivität, die beide Systeme zur Auswahl nebeneinander zeigt, überwunden und mengt beides in sachlich richtiger Weise; ähnlich, wenn auch flüchtiger, das „Tyrrhenische" (*Thiersch* „Tyrrh." Amphoren 115, 121). Im allgemeinen neigten die Attiker dazu, den Körper ohne Gewaltsamkeit sichtbar zu machen; daß die „affektierten" Amphoren dies bisweilen gewaltsam tun, entspricht ihrer sonstigen Eigenart: eine Ritzlinie zeigt den hinteren Umriß womöglich durch mehrfache gemusterte Sackgewänder hindurch (§ 267, Abb. 223). Die neue Entwicklung des späteren Archaismus (Pamphaios, Andokides, Tychios) führte dann bis zu einem gewissen Grade wieder zu den alten Extremen zurück: Ankleben des Gewandes auf der einen, naturalistische Häufung von Stoffmassen auf der anderen Seite (§§ 284, 294, 297). Die Koine plagte sich nicht mit Problemen, sondern bildete auf mittlerer Linie eine bequeme Manier aus, die für sorgfältige wie für flüchtige Arbeit gleich brauchbar war und aus dem späteren 6. Jahrh. im wesentlichen unverändert ins 5. übernommen wurde. — Wenn mehrere Frauen, bis zu neun, in auffälliger Weise einen gemeinsamen Mantel tragen — reich gemustert *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 51 —, so ist damit ein Gewandtanz oder Darbringung eines Gewandes an eine Göttin gemeint; wo die Frauen einander gegenüberstehen oder gar sitzen, kann vollends von zeichnerischer Zusammenziehung mehrerer Mäntel in einen, wie sie *Furtwängler* Gr. Vm. I 4 für die gewöhnliche Schichtung bezw. Staffelung feststellt, keine Rede sein. Vgl. *Baumgart* Anz. XXXI 1916, 169 ff.; *Gerhard* AV Tf. 324; *Dümmler* Kl. Schr. III Tf. 2; *de Ridder* I Tf. 11, 347; Brit. Mus. Cat. II B 53, 409 (sitzende Frauen); Berlin Nr. 1738, 1741. § 323

Falten fehlen der ältesten Stufe ganz und sind auch im „Tyrrhenischen" bis zu Ende selten; auch der Miniaturstil, besonders die Kleinmeisterschalen, vermied sie lange und durch den Manierismus hielten sich faltenlose gemusterte Peploi neben anderen Gewändern von freiester perspektivischer Faltenzeichnung im gleichen Bilde. Beispiele echter Altertümlichkeit: Sophilos, Abb. 202; Mon. d. Lincei XXII Tf. 57 (Röm. Mitt. XXVII 1912 Tf. 5). Schon Klitias zeigt die Anfänge der zweiten Stufe: bei einigen Mänteln sind wenig bewegte Linien mit offenbarem Verständnis für die Abhängigkeit der Faltenzüge von den Körperformen gezogen; Ärmelöffnungen zeichneten er und verwandte Meister sogar schon mit perspektivischer Wirkung (§§ 259 f.). Auf der zweiten Stufe sind verschieden gefärbte oder gemusterte Stoffbahnen und Faltenzüge meist in dekorativer Absicht vermengt; die Manieristen, besonders Amasis und sein Kreis, verwischten die sachliche Klarheit noch weiter dadurch, daß sie die trennenden Ritzlinien oft aus einem anderen Zusammenhange nahmen: Wellenlinien, die in dichter Reihung kreppartige Gewebe andeuten (abgekürzt auch gerade Linien). Wirkliche Stoffbahnen, Phantasiemuster (oft senkrecht) und Falten lassen sich nicht reinlich trennen; nur bei schrägem Zug entsteht eine gewisse Faltenwirkung. Dagegen verraten sich mehr oder minder schmale und Abb. 217 Abb. 218 ff.

Abb. 278, 290, 261, 265 u. ö. konvergierende Bogenzonen, wie sie sich mit der Zeit herausbildeten, trotz des dekorativen Farbenwechsels ohne weiteres als Faltenzüge; schließlich, bis in den Verfallstil hinein, wurden nur noch schmale rote, bisweilen auch weiße Striche in die Faltenbahnen hineingesetzt: ein Überlebsel der zweiten Stufe, das besonders in dem dekorativen Mittelgute der späteren Koine verbreitet ist. Die dritte Stufe beginnt mit dem Auftreten perspektivisch gesehener, mehr oder minder natürlich gerundeter Faltensäume. Bei Amasis finden wir neben ganz mißlungenen, flächenhaft wirkenden Zickzackgebilden, die wie eine Übertragung von den alten umgeklappten Mantelenden aussehen, die Abb. 218 f. gleichen stark gerundeten Säume wie an den jonischen Caeretaner Hydrien — beides jedoch nur bei kurzen Chitonen; bei langen Gewändern herrschen noch die erste und die zweite Stufe. Bei Exekias Abb. 230, 232 erscheinen neben faltenlosen Gewändern bereits lange Mäntel mit völlig durchgeführter Faltengebung; auch die Zickzacksäume sind dort weniger abgezirkelt und etwas rundlicher als an seinen kurzen Abb. 232 Chitonen; bei seinem Dionysos erinnert ein Saum schon an die flüchtige spätere Weise und sind leichte Stauungen des Stoffes über Fuß und Kniekehle beobachtet. Damit war die Bahn frei für die faltenreichen Gewandgestalten, in welchen der strenge rotfigurige Stil schwelgt und die vorpersische Plastik ihre eindrucksvollsten Werke geschaffen hat. Der schwarzfigurige Stil hat ihre reichsten Abb. 264 Formen nur in deutlicher Anlehnung an den rotfigurigen verwendet und gerade bei feiner Ausführung oft antinaturalistische, manieristische Elemente beigemengt (besonders Wellenlinien als Faltengrate, eine toreutische Werkform: Tremoliertechnik). Aber auch die Durchschnittsformen der Koine bedienen Abb. 280, 283, 297, 763 sich der Faltengruppen und Treppensäume noch ausgiebig genug; wir würden die manierierten Schwalbenschwänze der panathenäischen Amphoren des 4. Jahrh. ohne weiteres als archaistische Abb. 308 f. Nachahmungen verstehen, auch wenn wir keine anderen archaischen Denkmäler als die schwarzfigurigen Vasen besäßen. Die Ritztechnik und die Neigung des späteren schwarzfigurigen Stiles zu rascher Arbeit bewirkten die Ausbildung einer manchmal etwas schnörkelhaften Kursive in der Saumzeichnung, Abb. 284 die uns bei Tychios zuerst begegnet ist. Der Verfallstil begnügte sich oft mit andeutenden Abkürzungen, doch vermag er an den ausgebildeten Faltenstil auch da zu erinnern, wo er nur wenige Ritzlinien oder gar nur den Umriß seiner Firniskleckse wirken läßt.

§ 324 Beispiele. Zweite Stufe, in ihrer späteren Entwicklung oft neben den Anfängen der dritten und im Übergange zu dieser, bei Bruchstücken daher nicht immer genau zu bestimmen: Louvre Tf. 63; entwickelt Tf. 80 außer 228; *Gerhard* AV Tf. 128, 262 f.; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 2 f.; *Thiersch* „Tyrrh." Amph. 115 Nr. 26, entwickelter Nr. 24 f.; 121 Nr. 28; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 1; Brit. Mus. Cat. II Tf. 5 f.; Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 6; *Adamek* Unsign. Vasen d. Amasis Tf. 1 (Krauskopf), 33 f. (Abb. 221); Ant. Denkm. II Tf. 9—11 (Abb. 278); Ἐφ. 1888 Tf. 11; *Collignon-Couve* Vases d'Ath. Tf. 35, 845, 847. — Dritte Stufe. Amasis, Exekias §§ 263, 271. Tychios, Pamphaios §§ 284, 295. Menonmaler § 297. Weiteres Manieristenerbe: Jahrb. XXI 1906 Tf. 1 (dünne rote „Faltenstriche", auch im folgenden oft; weiß: Brit. Mus. Cat. II Tf. 7, 669); Mon. d. Lincei XXII Tf. 59 (Röm. Mitt. XXVII 1912 Tf. 7); abgeschwächt Jahresh. III 1900, 64 f.; Brit. Mus. Cat. II 22. Die dekorativen Tremolierlinien wurden unter dem Einflusse des rotfigurigen Stiles (Euthymides, Abb. 364 ff.) zu freier und größer bewegten Linien, die mit mehr oder weniger Erfolg die natürlichen Biegungen der Faltengrate andeuten: Ath. Mitt. XVIII 1893 Tf. 5 (datiert: Marathontymbos); *Graef* Tf. 49, 816; *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 42, 4; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 2; *Gerhard* AV Tf. 309, feiner Tf. 250, unter dem Einflusse des reifen strengen rotfigurigen Stiles (am weißen Chiton dagegen die alten Tremolierlinien zur Stoffbezeichnung, vgl. *Bieber* Dresdner Schauspielerrelief 50; anders *Benndorf* a. O. Tf. 43, 4b; *Nicole* Vases d'Athènes, Suppl. Tf. 14). Spätarchaische Korentypen, flüchtig aber monumental: *de Ridder* Bibl. nat. I 196; strenger: *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 8. Gute Koine: jede größere Veröffentlichung Abb. 763 schwarzfiguriger Vasen enthält Beispiele. *Perrot* IX Tf. 16; *Gerhard* AV Tf. 2, 6, 14 ff., 33—42 usw.; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 4 f., 14—19, 25, 30; Trinksch. u. Gef. Tf. 15 f.; *Gardner* Ashmolean Vases Abb. 284 Tf. 1a, 5, 8 (6 f. schon unter dem Durchschnitt). Schlechte Koine, Verfallstil: Ath. Mitt. XVIII 1893, 51, 1 f.; 52, 4 (datiert: Marathontymbos); XXIII 1898 Tf. 4 (besser); Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 3; *Gerhard* AV Tf. 98, 5; Journ. hell. stud. XVIII 1898, 299; Mon. d. Lincei XXII Tf. 63, 3; 65; *Frickenhaus* Lenaenvasen Tf. 1; *de Ridder* Bibl. nat. I 176, 189, 199, 203, 205, Tf. 7, 305; 10, 341, 344; 11, 349; *Graef* Tf. 86, 1740; 89, 1918.

Die Gewandmuster können hier nicht behandelt werden. Es kommt das Verschiedenste nebeneinander und in mannigfacher Verbindung vor: ruhige Flächen, Streifen und Felder mit und ohne Muster, Karos und ähnliche Flächenmuster in unendlichem Rapport, dichte und lose, einfache und reiche Streumuster, Bilder in senkrechten Mittelstreifen mit mehreren Feldern übereinander, endlich Abb. 202, 217 in umlaufenden Querstreifen, rot auf weiß bei Sophilos, weiß auf schwarz bei Klitias und seinen Genossen, deren Miniaturleistung einzig dasteht; vergleichbar sind nur die Streumuster der Mantelfelder bei Exekias und verwandten Meistern. Dazu kommen die Borten. Die reicheren Muster lagen Abb. 229 der flüchtigen späteren Koine nicht, nur die bequeme Karrierung mit einfacher Füllung hielt sich als Erbe des Manierismus lange, am längsten lose Streumuster einfachster Art.

Tiere. Der Gegenstand fordert eine monographische Behandlung. Ein wissenschaftlich unbrauchbarer Ansatz dazu bei *Morin-Jean* Dessin d. animaux 159—216, verdienstlich durch die Abbildungen, die aber nur Ergänzungen, nicht die bekannten Hauptmonumente geben. *Thiersch* „Tyrrh." Amph. gibt die Grundzüge für diese Gattung. Für das wichtigste Tier, das Pferd, ist oben bei den einzelnen Gattungen und Meistern jeweils das Nötigste bemerkt. Die Pferdekopfamphoren und der Abb. 201, 92 Dinos im Louvre, §§ 246, 257, schließen an das Frühattische an und leiten über zu Klitias und Abb. 217, 236 Nearchos, deren Pferde noch zur Gradlinigkeit neigen und in abnehmender Schmächtigkeit immer noch an Frühattisches und damit Geometrisches erinnern (§§ 259, 274). Im „Tyrrhenischen" fällt

trotz flüchtiger Arbeit bereits das attische Temperament auf: leichtes, elastisches Schreiten, besonders Ziehen (§ 250). Unübertrefflich ist die lebensvolle und doch strenge Stilisierung bei den reifen Werken des Exekias; den Grundtypus mit runder Kruppe (Hinterhand) zeigt schon seine frühe Stesiasamphora (§§ 270 ff.). Das rassige Ideal des Exekias ist bei Kolchos schon vertrocknet; die schlecht proportionierten Pferde der Timagora gehen daneben in den alten Bahnen weiter. Neues versuchte die realistische Richtung des späteren Archaismus: Charitaios, Tychios, Pamphaios, denen gegenüber die Fülle des Unsignierten nichts grundsätzlich Neues zu bieten scheint (§§ 284 f., 293); spätere gute Arbeiten sehen höchstens wieder etwas mehr auf schöne Linie (*Gerhard* AV Tf. 250; *Hartwig* Meisterschalen 193). Schon zur Zeit von Amasis und Exekias tritt der später häufige Pferdekopf in Vorderansicht auf (Louvre Tf. 79, 199; *Morin-Jean* 215, vgl. 210, 216; *Gerhard* AV Tf. 91, 193; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 2); er ist stets oben zu schmal. Mißlungener Versuch einer Schrägansicht bei Charitaios, W. V. 1889 Tf. 6, 2c rechts. Drollig ist die späte Lekythos bei *Hartwig* a. O. 110: Kopf von vorn, Vorderhand von der Seite, Hinterhand von hinten, doch die Beine unten nach außen gedreht; der Ansatz des auch von der Seite gesehenen Schwanzes wird durch die gewöhnliche Kruppenlinie mit dem Widerrist verbunden. — Löwe. Bemerkenswert ist das lange Nachleben und selbst Wuchern gewisser altorientalischer Elemente: „Flammenmähne", Rücken- und sogar Keulenmähne (*Gerhard* AV Tf. 94; *de Ridder* Bibl. nat. I 147). Die Entwicklung vom Frühattischen über Sophilos, Klitias, die tyrrhenischen Amphoren, Exekias, Taleides, den Kreis des Nikosthenes, den Menonmaler usw. kann hier nicht verfolgt werden. Vgl. *Morin-Jean* 160 f., 164, 192 f.; *Thiersch* a. O. 103, 18—20.

Abb. 203 ff. Abb. 228, 230 (226) Abb. 243 Abb. 245, 247 Abb. 280 Abb. 247 Abb. 279

Perspektive. *Delbrück* Beiträge z. Kenntnis d. Linienperspektive in d. griech. Kunst, Diss. Bonn 1899, 23 ff., 32, Tabelle A—E berührt nur einzelne Hauptpunkte. Eine genaue Behandlung würde spätes Schwarzfiguriges und strenges Rotfiguriges zu vergleichen und im einzelnen scharf zu scheiden haben zwischen annähernd richtiger und falscher Perspektive sowie zwischen wirklich gezeichneten und vermiedenen Verkürzungen. Letztere sind nicht nur in den erscheinungswidrigen Formeln der „komplettierenden" Darstellungsweise, sondern auch in senkrechten Projektionen von Schmalansichten zu finden. Menschenköpfe oder ganze Pferde von vorn, nur als Striche gezeichnete Helmbüsche oder Wagenräder von vorn, genau von der Seite gesehene Schilde u. a. m. brauchen keine einzige verkürzte Linie zu enthalten; dies trifft sogar auf ein um und um gedrehtes Pferd zu: es ist aus verschieden gesehenen Teilen zusammengesetzt (§ 324). Auf Schilde in Seitenansicht sind auf „tyrrhenischen" und „affektierten" Amphoren kleine Schildzeichen so gesetzt, als ob sie am Rande säßen, während sie doch in der Mitte sitzend zu denken sind (§ 250; Jahrb. VIII 1893 Tf. 1; Journ. hell. stud. XIX 1899, 157; *Gerhard* AV Tf. 118). Reifer ist die z. B. von Exekias und Kolchos befolgte, uns bereits aus dem späten Protokorinthischen bekannte Art, Bruchstücke von Schildzeichen zu geben: sie täuschen ohne jede wirkliche Verkürzung die gewölbte Fläche vor; schon ein in flachem Bogen geführter Zweig kann das; man würde den Maler wohl vergeblich fragen, ob er damit einen Ausschnitt der geometrischen Ansicht oder eine wirkliche Verkürzung gemeint habe (§ 272, 276; *Gerhard* AV Tf. 91). Ebensowenig ergibt die Bauchzeichnung des Muskelpanzers in Seitenansicht einen Maaßstab; denn ihr „wirklicher" Winkel ist unbekannt (z. B. Kolchos). Exekias kennt neben dem Rundschild in reiner Seitenansicht schon den teilweise verkürzten: an die Seitenansicht wurde ein flacher Bogen angesetzt, der ein Stück Innenansicht bietet — statt der richtigen ganzen Ellipse also eine unrichtige halbe (ebenso Kolchos und sonst oft). Andere wollten es besser machen und verbogen den ganzen Schild nach außen (*Gerhard* AV Tf. 118, „affektiert"). Dies taten Exekias und andere oft mit dem böotischen Schild, in dessen unterbrochenes Oval sie jedoch nicht wagten, einen Einblick zu geben; die Wölbung wurde dabei zu groß, bisweilen in hohem Grade (AV Tf. 91). Auch der Rundschild sieht gelegentlich wie über dem Arm zusammengebogen aus: wenn man so sagen darf, ein komplettierender Versuch einer Schrägansicht von außen (*Adamek* Unsig. Vasen d. Amasis 27; besser in feinem Spätstil 5. Jahrh.: Anz. VIII 1893, 86); zu den ähnlich gezeichneten Wagenrädern s. u. Wir finden im Kreise des Amasis noch andere perspektivische Züge, die aus der Flächenhaftigkeit des gesucht altertümlichen Stiles herausfallen: bei ihm selbst die stark gerundeten Chitonsäume — zu den perspektivischen Elementen der Gewandzeichnung, die schon im Kreise des Klitias unauffällig an Ärmelöffnungen beginnen, vgl. § 323 — und den Versuch einer leichten Schrägansicht der Nase im Silenskopfe von vorn, Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 5 (unsigniert), bei einem anderen Meister ein Ferkel, bei dem durch die Art, wie es gehalten wird, und die Staffelung der Ohren eine eigentlich gar nicht gezeichnete, aber doch wohl gewollte doppelte Schrägwirkung entsteht.

§ 325 Abb. 279 Abb. 58, 229, 242 Abb. 280 Abb. 242 Abb. 232 Abb. 229 Abb. 280 Abb. 218 f. Abb. 221

Im allgemeinen ist es sehr fraglich, ob echte Verkürzungen langer Körper anzuerkennen sind; so bei der halbperspektivischen Hauptneuerung des attischen schwarzfigurigen Stiles, dem Viergespann in einer Art Schrägansicht, das auch bereits zur Zeit des Manierismus erscheint (Mon. d. Inst. III Tf. 24, vgl. § 264, 1) und weiterhin häufig ist (vgl. *della Seta* Memorie accad. Lincei XII 1906, 218 f. Tf. 15, 3 f., nach ihm aus der Reliefplastik, wo aber gerade die allein verkürzten Räder gemalt sind). Der vorherrschende Typus des galoppierenden Gespannes — Schritt oder Halten ist selten — ist in den Grundzügen unveränderlich; nur gelegentlich machte der Maler es sich bequem und zeichnete die Räder nach alter Art als gerade Striche (*Morin-Jean* Dessin d. animaux 210; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 3, vgl. Tf. 1; verkürzt: *Gerhard* AV Tf. 20 f., 91, 193 und öfter, Trinksch. u. Gef. Tf. 1, 4; nicht anders auch Anz. XIII 133, 18). Bei Rädern in Vorderansicht haben wir den Wagen ganz von vorn, sonst die Räder, aber nicht die Achse perspektivisch verschoben (Räder oval oder spitz mandelförmig), die Fahrenden von der Seite, die Pferde ebenfalls in starker Staffelung, beim Galoppieren ganz vor den Wagen geschoben, wenn dieser nicht gar in unmöglicher

§ 326 Abb. 280

Weise zwischen ihnen steckt; die Stangenpferde mit Köpfen in Vorderansicht. Ihr hohes Galoppieren erleichtert die perspektivische Vorstellung und führte dazu, daß das vollständig sichtbare Pferd oft mehr oder minder kurz geriet; auch das Streben, sein Hinterteil nicht zu unnatürlich weit neben den Wagen zu setzen, mag zur Kürze gedrängt haben; daß sie als Verkürzung gemeint oder doch klar erfaßt sei, ist nirgends sicher (vgl. besonders Abb. 280). Wirklich verkürzt, bisweilen annähernd richtig, sind an diesem ausgeklügelten Gebilde also höchstens die Radkränze; die Speichen gerieten bisweilen ganz wunderlich (AV Tf. 193, vgl. 20 f.). Auch die Oberschenkel der wenigen in Vorderansicht sitzenden Gestalten sind nicht verkürzt, sondern durch geometrische Projektion unsichtbar gemacht (*Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 57, 2 [*Schreiber* Kulturhist. Bilderatlas Tf. 24, 2]; Berlin Nr. 1890). Ebenso verschwindet im Spätstile der in die Tiefe gehende Unterschenkel
Abb. 281 eines Knienden und nur der etwas verbogene Fuß erscheint hinter dem Oberschenkel, wie oft im Rotfigurigen (Arch. Zeit. XXXI 1873 Tf. 5).

Wirkliche Schrägansichten organischer Formen sind ganz vereinzelt. So ist auf der
Abb. 254 Kanne des Kleisophos der Arm des Tragenden halb von hinten gezeichnet; beabsichtigt ist eine Verkürzung wohl auch bei dem rechten Beine des Getragenen (§ 287); vgl. Arme von Bogenschützen wie Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 4 (*Perrot* X 282; der liegende Riese unperspektivisch ideographisch) und den Rumpf des Atlas auf der späten Lekythos Journ. hell. stud. XIII 1892 Tf. 3. Mißlungen
Abb. 247 ist der Versuch des Charitaios, einen Pferdekopf schräg zu zeichnen; er hat sogar bei einem Kopfe von vorn das Zaumzeug so angebracht, als ob es eine Seitenansicht wäre. Gut gelungen ist dagegen die
Abb. 231, 259 gefühlsmäßige Perspektive der schwellenden Segel, die wir bei Exekias, Nikosthenes und sonst oft in den Grundzügen ebenso gleichartig wie das „schräge" Viergespann finden. Beides kann sich nicht allmählich entwickelt haben, sondern muß einmal von jemand „gefunden" worden sein — schwerlich von einem Vasenmaler. Die räumliche Wirkung des Segels beruht darauf, daß man nicht nur die Buchten seiner Ränder, deren untere in perspektivischer Schrägansicht erscheint, von innen sieht, sondern auch ein Stückchen der von Tauen gestützten Schwellung von außen — an sich nichts anderes als die reine Seitenansicht eines Schildes, aber in dieser Verbindung auch ohne die eigentlich notwendige Schattierung suggestiv. Über die Schwierigkeit mit der Raa, die schräg stehen müßte, hilft entweder der überschneidende Gefäßrand oder zur Not eine flache Biegung hinweg; vgl. die verbogenen Schilde. §§ 272, 290; vgl. *Walters* I Tf. 37, 1; Louvre Tf. 75, 145; *Gerhard* AV Tf. 254 f., 285 f.; einfacher: DA IV 35; *Baumeister* Denkmäler III 1593 (Abb. 1662 ist gefälscht, vgl. *Reinach* Répertoire II 19). — Neben diesen Versuchen wirklicher Verkürzung steht noch spät die alte seitliche Staffelung nicht nur in ihren leichten, stets bewahrten Formen (eine Ausnahme dieser Art bei Wagenrädern, die sonst in geometrischer Projektion auf eines beschränkt werden, auf der attisch-chalkidischen Amphora *Gerhard* AV Tf. 95 f., vgl. *Delbrück* Beiträge 24), sondern auch in Extremen: so das dekorativ symmetrisch gebildete Zweigespann des Helios Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 9, vgl. die rotfigurige Selene des Brygos, § 403, und zwei Helmbüsche in Seitenansicht statt eines von vorn gesehenen (Elite céram. I Tf. 10, vgl. *Delbrück* a. O. 23, 2; die Einwände von *Vassits* Jahresh. III 1900, 175 f. sind für wirkliche Quercristen zutreffend, nicht aber für zwei einzelne hohe Büsche. Wichtig die Scherbe des Nikosthenes W. V. 1890 Tf. 6, 4 d: drei Büsche, der mittlere von vorn, die seitlichen von der Seite. Bei *Frucht* D. sign. Gefäße des Duris, Diss. München 1914, 63 f. 30 herrscht arge Verwirrung). — Diese Beispiele müssen hier genügen; eine systematische Behandlung ergäbe eine eigene Untersuchung. Die späteren panathenäischen Amphoren und Verwandtes sind hier natürlich nicht herangezogen; vgl. § 347.

§ 327 Räumliche, vorwiegend landschaftliche Elemente. Grundsätzlich besteht kein Unterschied vom Korinthischen (§ 212), nur im einzelnen ist das Attische, das eine viel längere Geschichte hat, anders und reicher entwickelt. Wir sehen hier ab von dem in der vielfachen Schichtung und Überschneidung liegenden räumlichen Momente, das bei der Komposition betrachtet wird (§ 330), und beschränken uns auf die in der Fläche erscheinenden räumlichen Elemente: Andeutung von Landschaft und Innenräumen durch Vegetation, Gelände, Architektur und Gerät. Dabei ist zu scheiden zwischen Einzelelementen, die sich einer Gestalten-Komposition einfügen und unterordnen, und als Ganzes erfaßtem, mehr oder minder dicht mit Gestalten gefülltem Raume. Die Grenzen können verschwimmen, aber die Einteilung ist brauchbar nicht nur für die Extreme: einzelne Bäume oder
Abb. 282 ff. Felsen neben Gestalten von bildfüllender Größe, und Rebgärten oder Haine mit kleinen oder einzelnen Gestalten. Ganz vereinzelt sind reine Landschaftsbilder. Den Rebstock, der den einzigen Schmuck der Kanne des Charinos bildet (§§ 298, 300), mag man trotz seiner leichten Asymmetrie als Ornament auffassen, obwohl es etruskische Amphoren gibt, deren Bildfelder ein paar Bäume zeigen, also sicher landschaftlich gedacht sind (*Jacobsthal* Göttinger Vasen 8 Tf. 3, 7). Eine andere Kanne dagegen zeigt eine vollständige Architekturlandschaft: einen Architrav, von welchem Binden herabhängen, mit jonischer Säule, Altar mit Feuer und Weihwasserbecken, zwischen welchen eine Schlange kriecht (Berlin 1929, *Panofka* Asklepios u. Asklepiaden Tf. 2, 1). Solchen Tempelbildern
Abb. 297 fehlt sonst nie eine übergroße Gestalt, Göttin oder Priesterin (*Gerhard* AV Tf. 242). — Die landschaftlichen Elemente können noch so primitiv gezeichnet, ornamental und flächenhaft sein: sobald
Abb. 282, 286 ff. die Gestalten sich ihnen unter- oder doch einordnen und auch nur Luftraum über sich dulden, entsteht ein räumlicher Eindruck; ebenso bei Innenräumen, an deren Rückwänden allerhand Gegenstände hängen oder auf Borten stehen, zugleich flächenfüllend und raumandeutend wie bei den korinthischen Symposien und Werkstätten. Umgekehrt erreichen selbst weitgehend durchgeführte Architekturdarstellungen keine das Bild einigende räumliche Wirkung, wenn sie „isokephal" neben die herrschenden Gestalten gesetzt sind wie im Altattischen. Mauer und Tor von Troja und das thymbräische Brunnenhaus auf der Françoisvase wirken für sich mit ihren zum Teil recht kleinen Gestalten räum-

lich; aber auf die ganze Troilosszene überträgt sich diese Wirkung so wenig wie die des Thetishauses auf den Götterzug. Das gleiche gilt für Festung, Haus, Stadion auf „tyrrhenischen" Amphoren (*Thiersch* 64 Tf. 4 f.): es sind nur sachliche Andeutungen wie einzelne Bäume oder jene noch im Rotfigurigen häufigen, kulissenartig aufragenden Felsen, die sich schmal und hoch wie die Gestalten neben diese stellen und Überschneidungen um der für die Vasentechnik sonst kaum erreichbaren Klarheit willen möglichst vermeiden. Daß größere Geländedarstellungen nicht stärker, sondern schlechter wirken, zeigt der Dinos des Lyders, der darin wohl nicht zufällig den Caeretaner Hydrien ähnelt: jonische Stillosigkeit nach assyrisch-phönikischem Vorbilde (*Graef* Tf. 34; § 275). Abb. 215, 217 Abb. 204 ff.

Darüber hinaus ist es ziemlich müßig, nach jonischen Einflüssen zu fragen. *Heinemann* Landschaftl. Elemente in der griech. Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910, 51 ff., 81 f., die den Gegenstand fleißig, aber nicht sehr scharf und eindringend behandelt, sieht freilich nichts als Jonismen in zwei Strömen in beiden Hälften des 6. Jahrh. Ein Beweis wird keineswegs erbracht. Die helladische große Malerei, die hinter der attischen wie hinter der korinthischen Keramik steht, ist eine zu große Unbekannte in der Rechnung. Wie soll man es sich vollends denken, daß attische Vasenmaler jonische Wandgemälde nachahmten? Die ganze „jonische dionysische Malerei", die Heinemann gewissermaaßen in dem Dionysosschiffe des Exekias nach Attika kommen läßt, ist rein hypothetisch aus dem einen Bilde der Phineusschale erschlossen; mit dem Dionysos πελάγιος, dem roten Firnis, dem weißen Grund u. a. ist nichts zu beweisen, vgl. §§ 245, 272, 288, 590 Ende. Über das Vorbild der großen Malerei und den technischen Anreiz, es auf diesem Gebiete dem rotfigurigen Stile zuvorzutun, kommt man nicht hinaus (§ 302). Wenn uns starke landschaftliche Elemente schon in der Porosplastik der ersten Hälfte des 6. Jahrh. greifbar sind, bedarf es keines fremden Einflusses zur Erklärung der attischen Entwicklung in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; ein gewisser Zufluß bleibt natürlich möglich. Eine echt attische Abstraktion sind die grundfüllenden Zweige des Spätstiles. — Auf Einzelheiten der Zeichnung, Baumschlag, Felsbildung, Architekturdarstellungen kann hier nicht eingegangen werden. Nur die Ansätze zu malerischer Wiedergabe von Wasser und Feuer sind hervorzuheben: Verwendung von verdünntem Firnis und ausgestrichenem Pinsel, im späteren Stil häufig, die Anfänge ziemlich früh. Das Meer ist meist nicht so, sondern als schwarze Fläche mit mehr oder minder regelmäßig gewellter Oberflächenlinie gegeben; bisweilen wird es auch nur durch Delphine oder Fische angedeutet, so in der mehr dekorativ als landschaftlich behandelten Augenschale des Exekias (ähnlich schon im Dipylonstile). Selten und spät ist die Wiedergabe durch einzelne, flüchtig wellenförmige Pinselstriche, Firnis oder Rot (flachere rote Striche und einzelne kleine Ritzlinien auf der Firnisfläche schon bei Klitias). Abb. 231 Abb. 164 Abb. 233 Abb. 231 Abb. 291

Beispiele bei *Heinemann* a. O., für die Brunnenhäuser ergänzt durch *Fölzer* Die Hydria 99 f., für die Klippen der Sirenen durch *Weicker* D. Seelenvogel 162. Abb. 212 (*Heinemann* 66) ist wahrscheinlich jonisch (§ 256), 71 kyprisch (§ 154). Fels nur als Raumfüllung: Louvre I Tf. 17, 478; als Sitz, dazu Zweige, Bäume oder Meer: Louvre II Tf. 79, 212; *Heinemann* 65 (Abb. 282), 75; Elite céram. III Tf. 14, Tf. 75; Journ. hell. stud. XIII 1892 Tf. 1; räumlicher, zur Küste, hinter der ein Schiff hervorragt, erweitert: Abb. 281 (Arch. Zeit. 1873 Tf. 5); in höheren Zacken, zum Teil mit Tieren darauf, vgl. den Dinos des Lyders: Ath. Mitt. XV 1890 Tf. 8 (böotisch?); ähnlich rotfigurig *Heydemann* Griech. Vb. Tf. 2, 3, als schmale „Kulisse"[1]), die sogar zur Andeutung des Sisyphosberges dient, mit Löwenkopf als Quelle, dabei meist Zweige oder ein Baum (Troilos), oft auch als Höhle (Polyphem, Pholos, vgl. Korinthisches: Journ. hell. stud. Tf. 1): *Gerhard* AV Tf. 87 (Abb. 283; vgl. *Inghirami* Vasi fittili II Tf. 135); 92; 119, 3 (Abb. 292); 134; 198; Louvre I Tf. 18, 482, II Tf. 86, 366; 79, 215 (Abb. 289; räumlicher, mit Palme und Zweigen über dem Löwenkampf im Liegeschema, wo der Baum bei stehenden Seitengestalten nur als Füllung dient, ähnlich wie bei Brettspielern: *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. D 1, Tf. 19; *Laborde* Vases Lamberg II Tf. 14; vgl. den Stierkampf, Mus. Gregoriano Tf. 38, 1); *Heydemann* Griech. Vb. Tf. 8, 2; hinter der Kulisse vorragend Vorderteil des Widders und Kopf des Odysseus, über dem liegenden Polyphem noch ein Felseckchen, Zweige; jederseits eine Kulisse: Arch. Zeit. XXIII 1865 Tf. 201; fast zur Höhle geschlossen: *Panofka* Cab. Pourtalès Tf. 8, 5; überragende Kulisse und Zacke als Drachenhöhle, Palmen: Abb. 284 (Elite céram. II Tf. 1a); Höhlenwand vom Bildrande seitlich und oben überschnitten, daher glaubhafter: *Caylus* Receuil d'antiqu. II Tf. 29 (Wildschwein); Felsdecke, weiß: Anz. X 1895, 35; ganze Höhle, weiß: Rev. arch. XXXI 1897, 30 (Abb. 285; 31 einfach). — Bäume s. zum Teil im vorstehenden (öfters Vögel darauf); die räumliche Wirkung wächst mit dem Luftraum über den Gestalten und kann daher bei einem einzelnen Baume stärker sein als bei mehreren, vgl. Abb. 234 (*Lasteyrie* Mus. de provence Tf. 14), Abb. 289 und selbst Ann. d. Inst. 1865 Tf. F (*Schreiber* Bilderatlas Tf. 20, 3) gegen Abb. 284; so neben einem hohen Brunnenhause: Abb. 286 (*Roulez* Vases de Leide Tf. 19). Haine von räumlicher Wirkung: *Heinemann* 64, 72 f. (Abb. 290; Platanen und Tannen), schwächer 65 (Abb. 282); vgl. *Gerhard* AV Tf. 132 f.; *Lau* Griech. Vasen Tf. 17, 1c (blühender und verdorrter Ölbaum); Obsternte: Abb. 294 (*Jahn* Ber. Sächs. Ges. 1867 Tf. 2; Baumeister Denkm. II 1047 Abb. 1259); Louvre Tf. 85, 334 (nur ein Baum, Silene und Nymphen); vereinfacht, wenig räumlich: *Lau* Tf. 19, 6. Weitere Beispiele für Zeichnung und Komposition: *Gerhard* AV Tf. 99; *Benndorf* Griech. u. sicil. Vb. Tf. 42, 1; Abb. 293 (Anz. VII 1892, 172; stymphalische Vögel); *Heinemann* 76 (weidenartig, doch die üblichen runden Klecksblätter); die zarten Bäumchen wie bei Andokides, Abb. 263, und im Kreise des Nikosthenes können nicht immer Myrten sein (Abb. 257; *Walters* I Tf. 30, 2; Burlington Exhib. Cat. 1904 Tf. 98); beidstilig: Abb. 266, 316 (Andokides). Sträucher sind selten und im späteren Stile nur bescheiden angedeutet (*Gerhard* AV Tf. 131), nicht breit und dicht wie gelegentlich im Altattischen (*Perrot* X 121) und § 328 Abb. 249 Abb. 282 Abb. 281 Abb. 283, 292 Abb. 289 Abb. 284 Abb. 285 Abb. 286 Abb. 290 Abb. 294 Abb. 293

[1]) Daß der Begriff nicht wörtlich zu nehmen ist, s. *Heinemann* 98; *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 177, 1 (D. griech. Mal. 17, 1).

im Protokorinthischen (Abb. 59; Ant. Denkm. II Tf. 45); Bäume und lose dekorative Zweige entsprachen den Absichten der Maler besser. Bisweilen ist das späte flächenfüllende Gerank von umschriebenen Palmetten und Blüten so vegetabilisch empfunden, daß es an Gebüsch erinnert, allein, mit Vögeln darin, und als Hintergrund von Gestalten (§§ 316 f. (298); Journ. hell. stud. XXIV 1904 Tf. 7, 512). — Rebgärten ergaben leicht, sogar im Rundfriese von Schalen, eine räumliche Wirkung und gestatteten doch eine stark dekorative Zeichnung und Komposition, bis zu halb architektonischer Laubenbildung. Im Altattischen kommen nur Einzelreben vor (Louvre Tf. 60, 860, „tyrrhenisch"). Die Grenzen von dem einzelnen Rebzweige, der ornamental oder attributiv in der Hand des Dionysos erscheint, zu landschaftlichen Zusammenhängen auf der einen, dekorativer Auflösung in die grundfüllenden Zweige des Spätstiles auf der anderen Seite sind nicht scharf; auch der Efeu spielt herein; seine einfachere Blattform sogar bei traubenbehangenen Zweigen (z. B. Nikosthenes, neben der richtigen Form). Selbst in dem von Dionysos gehaltenen Zweige klettern gelegentlich Silene herum: eine Vermengung mit der Weinernte (Mon. d. Inst. IX Tf. 11). Diese wird öfter vom Thiasos als von Menschen besorgt; auch über dem mit Ariadne in der Laube gelagerten Dionysos klettern Silene (*Jahn* München Nr. 1325). Umgekehrt finden sich auch menschliche Liebesszenen ausgiebigster Art in Reblauben (Berlin Nr. 1798). Eine einzelne schattende Rebe beim Gelage des Herakles beidstilig von Andokides Abb. 265, 315 (Gr.Vm. Tf. 4); Efeuzweige bei Dionysos: Jahrb. XXI 1906 Tf. 1. Erntende Menschen: *Perrot* X 127; Thiasos: W. V. 1890 Tf. 5, 3b, vgl.
Abb. 287 Tf. 3, 2e, h (Nikosthenes); Abb. 287 (*Gerhard* AV Tf. 15); Louvre Tf. 74, 130, 1; *de Ridder*
Bibl. nat. I Tf. 9; Abb. 222 (Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 5; Amasis, unsigniert); Ziegen und
Abb. 288 Schlangenmädchen: Abb. 288 (*Heinemann* 58; Philologus LVII 1898, 513).

§ 329 Meer, Wasser, Feuer. Typische Wellung: *Gerhard* AV Tf. 198, 254, 285; Elite céram. III Tf. 14; weiteres § 326 und *Heinemann* 79, 4, darunter der Dinos des Exekias (Abb. 233). Nikosthenes, Abb. 259, hat die Wellung vielleicht deshalb fortgelassen, weil eine rund um den Schalenfuß laufende Meeresoberfläche gar zu unwahrscheinlich wirkt, vgl. DA IV 35. Klitias: Gr. Vm. I Tf. 13. Flüchtige Striche:
Abb. 291 Abb. 291 (Elite céram. II Tf. 115). Verdünnter Firnis und ausgestrichener Pinsel: Meer, *Gerhard* AV
Tf. 112 (oben Feuer); Abb. 281 (Arch. Zeit. XXXI 1873 Tf. 5); Journ. hell. stud. XIII 1892 Tf. 1; vgl.
Abb. 295 jonisch, § 177. Brunnenwasser Abb. 295 (*Sudhoff* Aus d. ant. Badewesen 62); *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 30, 3; Elite céram. IV Tf. 18. 17: viele einzelne Pinselstriche?); *Gerhard* AV Tf. 134. Feuer, *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. 15, vgl. AV Tf. 242; Gaz. arch. 1887 Tf. 1; *Graef* Tf. 67, 1220; Mon. d. Lincei XVII 122; früh („tyrrhenisch): Journ. hell. stud. XVIII 1898 Tf. 15 (*Perrot* X 113); altattisch stilisiert: Mon. d. Lincei XXII Tf. 57, 1 (Röm. Mitt. XXVII 1912 Tf. 5). Im älteren Stile sind nicht nur die Altäre oft ohne Feuer gemalt, sondern auch die Brunnenmündungen bisweilen ohne Wasser (Klitias); die Wasserstrahlen sind sonst bei alten wie jungen Bildern oft als dünne Streifen oder Bänder aus gewöhnlichem Firnis oder Rot gemalt; vgl. *Cecil Smith* Forman Collection Nr. 308; *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb.
Abb. 296 Tf. 11, Tf. 30, 1; AV Tf. 92, 307 f.; Abb. 296 (Ant. Denkm. II Tf. 19); *Perrot* X 286. — Architekturdarstellungen. Das Verschiedenste ist versucht worden, von leichten Andeutungen durch einzelne Säulen (im Rotfigurigen beliebt) bis zu vollständiger Wiedergabe ganzer Gebäude, d. h. einer Seite in geometrischer Ansicht. In letzterem Falle wird bei kleinen Gebäuden, vorwiegend Brunnenhäusern,
Abb. 286, 296 mehrfach ein vollkommen räumlicher Eindruck erreicht: das Größenverhältnis von Bauwerk und Gestalten ist ganz oder annähernd richtig, der Raum wird bisweilen noch durch entsprechend hohe Bäume betont (anders *Leroux* Vases de Madrid Tf. 11, 66). In manchen Fällen ist das Gebäude größer als der Bildraum, wird also überschnitten; gerade da, wo es am wichtigsten wäre, nämlich oben, kommt dies Kompositionsmittel jedoch dadurch um seine Illusionskraft, daß der Maler bei einer architektonischen Teilung abgeschnitten hat; so sehen wir z. B. einen dorischen Bau mit Triglyphon, aber ohne Geison (so auch die reine Architekturlandschaft, vgl. § 327). Solche Ansichten offener Bauten wirken mehr als Innenräume, wobei freilich die Folgerichtigkeit der Überschneidungen von Architektur und Gestalten zu wünschen läßt. Vgl. Abb. 295 f. (Ant. Denkm. II Tf. 19; *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 30, 3; *Sudhoff* a. O. 62); *Inghirami* Vasi fittili I Tf. 43; *Sudhoff* 65; weniger glücklich ist die Schmalansicht Louvre Tf. 83, 296 (unvollständig *Perrot* X 286). Ausführliche, aber unklare Hausdarstellung: Mon. grecs 1894 Tf. 14. Bei gleicher Gestaltenhöhe kaum geringer ist die räumliche Wirkung dann, wenn das auch sonst beliebte Mittel der seitlichen Überschneidung energisch angewendet ist; nur ein kleines Stück vom Brunnenhause, Haus oder Tempel ragt ins Bild. Je größer die Gestalten, desto mehr sinkt die Architektur zur Andeutung wie jene einzelnen Säulen oder auch Felskulissen und Bäume herab. Auch
Abb. 297 f. Grabmäler wirken nicht stärker als diese. Abb. 297 f. (*Gerhard* AV Tf. 242 [vgl. Journ. hell. stud. XXXI 1911, 10, 8], 266, mit Geison bezw. Gesims); AV Tf. 307 ff., dazu 131; Gr.Vm. I 159; Elite céram. I Tf. 52 und *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 1 (*Perrot* IX 257); Trinksch. u. Gef. Tf. 15, 1; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 30, 1; *Sudhoff* a. O. 64, 66; Abb. 205. Sonstiges „Tyrrhenisches" ohne räumliche Wirkung und Klitias § 327; kaum darüber hinaus geht das überschnittene spätere Festungsbild *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. E 5 und erst recht nicht die Tribüne *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 57, 1 (*Schreiber* Bilderatlas Tf. 24, 2). Grabmäler: *Gerhard* AV Tf. 198 f.; Trinksch. u. Gef. Tf. 16; Mon. d. Inst. VIII Tf. 5, vgl. 4; Mythol. Lexikon III 3218. Verteilung auf Schulter und Bauch der Hydria: Mon. d. Inst. I Tf. 34 (*Inghirami* IV Tf. 346, Troja). - Innenräume, durch Luftraum und Gegenstände an der Wand zur Wirkung gebracht: Mon. d. Inst. XI Tf. 29 (*Schreiber* Bilderatlas Tf. 69, 6; 71, 6); schwächer Journ. hell. stud. XXVIII 1908 Tf. 30 A. Geringer ist die räumliche Wirkung von Gelageszenen, die nicht so reich durchgebildet sind wie die korinthischen (Louvre Tf. 62, 876; 63, 2; 79, 216; 84, 314).

§ 330 Komposition. Zu den obigen Andeutungen, § 319, können hier nur wenige Beispiele gegeben werden, hauptsächlich in Form von Hinweisen auf oben genauer Betrachtetes; vollständigere Beispiel-

reihen würden Erläuterungen fordern und zu einer größeren Untersuchung führen. Vgl. *Bie* Kampfgruppe und Kämpfertypen 57 ff. — Fries und Bild: *Schöne* N. Jahrb. XXIX 1912, 191 f., 202 f. — Sehr Verschiedenes schon im Altattischen. Klitias § 258: dekorative und freie Komposition; streng rhythmisch-symmetrische Eberjagd, rhythmische Reihung in Athenerchor und Wagenrennen, dort auch lose Parataxe wie mehrfach; dagegen freie Bewegung, mehr oder minder starke und freie Schichtungen und Überschneidungen in Kämpfen, Schiff, Götterzug (Gruppenbildung, Zug gegen ein Ziel). Abb. 215, 217
„Tyrrhenische" Amphoren, § 249: zentrale Komposition und Gruppenbildung, Parataxe und Überschneidung. Die handwerksmäßige Arbeit liefert viele Beispiele für Zufügung von Füllgestalten zum Kerne der Komposition. Amasis und sein Kreis sowie die „affektierten" Amphoren wendeten wenig Kompositionskunst auf, §§ 262, 268; ihre dekorativen und zeichnerischen Absichten waren ohne solche zu erfüllen; nur auf Symmetrie legte Amasis einen gewissen Wert. Exekias überragt sie auch darin, trotz gemeinsamer Ziele, § 269 ff.: Symmetrie, gemildert durch Gleichgewicht an der vatikanischen Amphora, frei dekorative Komposition in der Augenschale, strengere um ihre Henkel; bedeutendes Geryonesbild (große Malerei?). Kolchos, § 276: strenge Symmetrie, vgl. den Krater des Nikosthenes, W. V. 1890 Tf. 6: freiere Symmetrie und Anaklasis zu einseitiger Bewegungsrichtung (1e, 1b). Taleides, § 277: Symmetrie; Neokleideskanne: große Gruppe. Besondere Fälle von Flächenfüllung; frei: Augenschale des Exekias, Reiterschale des Pamphaios, §§ 272, 293; mißglückter Versuch des Nikosthenes, von der Streifenteilung loszukommen: W. V. 1889 Tf. 7, vgl. § 290. Räumliche Schichtung und Überschneidung, vgl. das Korinthische, § 211 f.; altertümlich dekorativ: Mon. d. Lincei XXII Tf. 57 (Röm. Mitt. XXVII 1912 Tf. 6); freier: *Graef* Tf. 30 f., 33—35 (Dinos des Lyders, § 275); spätere, noch dekorativ wirksame Gruppenbildung: *Gerhard* AV Tf. 63, 2; freieste Entwicklung mit sachlich begründeter Reihung: Heerschau, Mon. d. Inst. IX Tf. 10. Schiffe des Nikosthenes § 290, Abb. 259. Räumliche Komposition in der Fläche (landschaftlich): § 327. Überschneidung durch den Bildrand: § 328 f., vgl. *Gerhard* AV Tf. 92; 98, 3; 167, 183, 199; Mon. d. Lincei XXII Tf. 58 (Röm. Mitt. XXVII 1912 Tf. 7); *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 76, 29; auf einem Bonner Krater sind von einem rennenden Gespanne nicht nur die Pferde, sondern auch Kopf und Arme des Lenkers vom Rand abgeschnitten. Abb. 203 ff. Abb. 216, 218 ff. Abb. 226 ff. Abb. 242 Abb. 256 Abb. 231 Abb. 258

Durchdringung von Schwarzfigurigem und Rotfigurigem. Beidstilige Schalen, Amphoren, Krater: §§ 295 ff., 298 ff. Schon nicht mehr gleichwertig sind die schwarzfigurigen Bilder auf der Amphora *Masner* Oesterr. Museum 39 und auf der Hydria in München Jahn Nr. 56. Nachleben des Schwarzfigurigen in kleinen Bildchen neben großen rotfigurigen; sorgfältige Szenen bis zum Ende des strengen Stiles: Gr. Vm. I 262 ff.; *Gerhard* AV Tf. 285 f.; Mon. Piot I 54 f. Tf. 5; flüchtige Tierfriese noch im freien Stil, vgl. die Stangenkratere § 311, an welchen auch große schwarzfigurige Ornamente (solche im strengen rotfigurigen Stil oft, vgl. Louvre Tf. 92 f., und anscheinend sehr lange auf kleinen bildlosen weißgrundigen Lekythen: *Fairbanks* Ath. white Lekythoi, Michigan Studies VI 110 f.; kleine Linearornamente aus technischen Gründen meist schwarzfigurig). In den rotfigurigen Bildern selbst wurde die schwarzfigurige Technik möglichst vermieden, ließ sich jedoch nicht ganz ausschalten. So blieb das Haar meist eine schwarze Fläche, bisweilen mit Ritzung von Einzelheiten; denn Zeichnung mit einzelnen Linien war schwierig und wirkte leicht kleinlich, malerische Behandlung wie bei Wasser und Feuer entsprach nicht der allgemeinen Formenschärfe des zeichnerischen Stiles und blieb daher eine Ausnahme (blondes und aufgelöstes Haar); häufiger ist ein Mittelding: breite Pinsellinien auf verdünntem Firnis (vgl. §§ 458 f.). Auch Schildzeichen, Gestalten auf dargestellten Gefäßen, Pinakes, Kästen, Gewändern u. a. m., sowie Dinge, die sich von hellen Bildteilen abheben sollten, wurden als schwarze Silhouetten gemalt (*Morin-Jean* Dessin d. animaux 196; *Perrot* IX 238, 304, 327; X 487, 563 Abb. 323; 564; Museo Gregoriano II Tf. 81, 1a; vgl. § 359). Ritzlinien wurden bei alle dem in der Regel vermieden, lebten jedoch als Haargrenze und in ähnlichen Einzelheiten, bisweilen sogar im Körperumriß und in gemilderter Form, mit stumpfem Holzstifte vor dem Brennen eingegraben, in der Innenzeichnung noch eine Weile fort; Nachzügler reichen bis ins 4. Jahrh. (§§ 358, 360). Ausnahmsweise Verwendung schwarzer Firnisflächen und ganzer Gestalten im rotfigurigen Bilde: früh Andokides, § 295, später *Hauser* Philologus LIV 1895 Tf. zu 385; *Pollak* Zwei Vasen des Hieron Tf. 8: schwarzfigurige Troer vor den rotfigurigen Stadttoren. Bei der wenig wirksamen Umrißzeichnung auf weißem Grunde hielt sich noch viel mehr Schwarzfiguriges, doch ging die Gattung bald zur Polychromie über (§ 360, vgl. *Perrot* X 690 ff., 697, Tf. 19; *Fairbanks* Ath. white Lekythoi, Michigan Studies VI 24 Tf. 1—4). Abb. 314 f., 317, 429 u. ö. Abb. 263 Abb. 355

Von Übersetzungen aus dem rotfigurigen Stil in die schwarzfigurige Technik war oben schon mehrfach die Rede, z. B. bei der beidstiligen Amphora des bei Andokides tätigen Menonmalers und den beidstiligen Schalen des Skythes, die darin über seine schwarzfigurigen Pinakes hinausgehen (§§ 296, 298). Die Grenze zwischen solchen „Übersetzungen" und anderen sorgfältigen, die Koine überragenden Bildern des späten schwarzfigurigen Stiles ist im Archaismus natürlich nicht scharf, denn beide Stile folgten der großen Kunst; aber bisweilen empfindet man doch eine auf Kosten der technischen Bedingungen des schwarzfigurigen Silhouettenstiles gewollte Ähnlichkeit mit dem Rotfigurigen, je sorgfältiger die Arbeit, desto mehr erinnern diese Bilder, weil sich die Wirkung der schwarzen Silhouette doch nicht ausschalten läßt, an den Manierismus. Erst im Klassischen finden wir schwarzfigurige Bilder, die nichts als Übersetzungen aus dem Rotfigurigen sind: archaistisch ist an ihnen nur die Technik, wahrscheinlich aus sakralen Gründen (Lutrophoren). Das gleiche gilt für einen erheblichen Teil der Bilder auf den späteren panathenäischen Amphoren; schließlich sind nur noch die Haltung der Promachos und der Gewandstil mit seinen Schwalbenschwänzen archaistisch (§§ 346 ff.). Weitere Beispiele; archaisch: *Gerhard* AV Tf. 250 (*Höber* Monatshefte für Kunstwiss XI 1918 Tf. 9, wo bis Tf. 15 auch weiteres, dazu 33 ff.), vgl. § 299; Anz. VIII 1893, 85 f. Nr. 20 f.; vgl. § 300; § 331 Abb. 264 Abb. 271, 273 Abb. 300 ff.

Zannoni Scavi d. Certosa Tf. 8, vgl. § 324; klassisch, Mitte 5. bis zweite Hälfte 4. Jahrh.: *Graef* Nr. 1185—1198 Tf. 66, 68—70; Tf. 54, 859 zeigt im Gewand archaistische Züge (roter Firnisgrund). Bisweilen ist die Zeitbestimmung nicht leicht; so will *Hauser* Gr. Vm. II 312, 1 die Lekythos Journ. hell. stud. XIII 1893 Tf. 3 gegen die Mitte des 5. Jahrh. herabrücken; dies setzt jedoch ein kaum erweisliches absichtliches Archaisieren voraus. Vgl. *Bosanquet* Journ. hell. stud. XVI 1896, 172 f. 21. Eher kann die Lekythos Ath. Mitt. XVI 1891 Tf. 9 so jung sein, doch will *Mayer* 307 ff. auch manche von älterem Stil in diese Zeit setzen; dagegen *Fairbanks* Ath. white Lekythoi, Michigan Studies VI 29.

Versehen und Änderungen („Pentimente"), vgl. *Brunn* Kl. Schr. III 136 f. (rotfigurig). Bevor wir von der Zeichnung zu den Darstellungen übergehen, betrachten wir einige Beispiele aus einem Gebiet, auf welchem beide gelegentlich hart zusammenstoßen, und zwar nicht aus inneren Gründen typologischer oder höherer künstlerischer Art, sondern aus Zufall oder Einfall des Malers. Wir sehen dabei ab von jenen kleinen Versehen, die beim Eintragen der Ritzung in die Silhouette so häufig sind (§§ 243, 245) oder im Fortlassen von Einzelheiten aus Unachtsamkeit bestehen (Ziegenbock ohne Beine: *Gerhard* AV Tf. 39, vgl. Journ. hell. stud. XXIV 1904, 300 f.). Mehr Beachtung verdienen die Fälle, in welchen der Maler ein schon begonnenes oder gar vollendetes Bild geändert hat, wobei eine ganz andere Darstellung herauskommen konnte. Der Grund dafür ist nicht immer klar; unter Umständen genügte ein großer Firnisklecks, der sich weder entfernen noch unterbringen ließ. — *Hauser* Jahrb. XI 1896, 182: Poseidon im Gigantenkampfe mit Nisyros, ohne Dreizack, mit unvollendetem Löwenfell; anscheinend eine vom Maler oder seinem Meister bei der Arbeit bemerkte Typenmengung mit Dionysos oder Herakles. — *Klein* Jahrb. VII 1892, 143: aus dem schlafenden Alkyoneus ist Memnon gemacht, der paratypisch von zwei Negern gebettet wird; einer von diesen ist aus dem Felslager des Riesen gewonnen. Der Grund der Änderung ist nicht ersichtlich; die Neger sind wohl gewählt, weil für die Flügel von Hypnos und Thanatos kein Platz war; falls das kleine Flügelwesen ursprünglich Hypnos sein sollte, konnte es leicht zum Eidolon oder zur Ker werden, vgl. *Heinemann* Thanatos Tf. 1, 2; 5, 2; 6, 1 (*Robert* Thanatos 17; Mythol. Lexikon II 2678, 5; IV 410, 2), dazu *Lung* Memnon, Diss. Bonn 1912, 58, 62. — Berlin Nr. 1703, Elite céram. I Tf. 66: unverständliche Szene, in welcher aus einem Mann Athena gemacht ist. — *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 1 A 1 (*Pernice* Jahrb. XXI 1906, 45 ff.), dazu *Wolters* bei *Münzer* Cacus, Basler Progr. 1911, 124 ff.: ein begonnenes Ringen von Peleus und Thetis anscheinend eines großen Kleckses wegen soweit als möglich übermalt: Silen auf Altar, hinter welchem ruhende Böcke und noch zwei Beine des Brautpaares vorragen. Fraglich ist *de Ridder* Bibl. nat. I 234, vgl. *Pottier* Cat. III 677: großer weißer Hahn über ein paar gekleckste Gestalten einer päderastischen Szene weggemalt; hier scheint keine Änderung, sondern nur flüchtige Mache vorzuliegen, vgl. Berlin Nr. 2058 (ähnlich in Bonn). — Wenn der „Seelenschmetterling" auf der altattischen Amphora Berlin Nr. 1684 auch aussieht, als ob er aus einem Kleckse gemacht sei, so ist er doch sinnvoll (*Weicker* Der Seelenvogel 30, 4).

Darstellungen

§ 332 Zur Methode und Literatur vgl. §§ 10, 31; Überblick §§ 239 f. Die verdienstliche, aber im einzelnen vielfach ungenaue Zusammenstellung von *Walters* I 1—186 scheidet leider nur selten Schwarzfiguriges und Rotfiguriges. Weniger in die Breite, aber mehr in die Tiefe geht *Luckenbach* Jahrb. f. klass. Philol. Suppl. XI 1880, 493 ff., methodisch wertvoll, ergänzt durch *Roberts* klassisches Werk: Bild und Lied, in Einzelheiten auch Arch. Hermeneutik passim; von seiner Griechischen Heldensage konnten nur die beiden ersten Bücher noch notdürftig berücksichtigt werden.

Eine eingehende Behandlung müßte Epochen und Stile genau beachten und die Stoffe und Bildtypen in Längs- und Querschnitten untersuchen. Hier kann darauf nur ausnahmsweise hingewiesen und auch sonst keinerlei Vollständigkeit angestrebt werden; um in Kürze dennoch einen Einblick in den Stoff und die Methode zu geben, wird auf Gleichmäßigkeit in der Auswahl der Beispiele durchaus verzichtet. Ein annähernd vollständiger Überblick auch nur der bedeutendsten Sagenkreise würde in die Breite und vielfach auf strittiges Gebiet führen. Wir betrachten nur einen großen Bilderkreis, den des Herakles, etwas genauer und beschränken uns im übrigen auf wenige Beispiele des Typischen wie des Seltenen und Eigenartigen.

Beziehung der Darstellungen auf den Zweck der Gefäße kommt oft genug vor, verschwindet aber neben der Fülle unabhängiger Bilder. Auf Trinkschalen, Weinamphoren, Krateren, Kannen und anderem Gelagegeschirr ist Dionysisches häufig, seltener Gelage und erotische Bilder aus dem Leben. Auf den Hydrien ist das Ringen von Herakles mit Triton und von Peleus mit Thetis beliebt, ferner
Abb. 295 f. Brunnenszenen: mythisch Troilos und Polyxena, aus dem Leben Mädchen, seltener auch Männer beim Wasserholen und Baden; das Brunnenhaus ist gelegentlich inschriftlich als Kalirrhoe bezeichnet.
Abb. 245 Auch die Pferde an der Tränke gehören hierher (Charitaios, unsigniert). Auf Peliken mit Darstellungen des Ölhandels erscheint die Pelike selbst als Ölbehälter. In der Regel sinnvoll sind die Bilder einiger Formtypen von engbegrenzter sakraler Bestimmung: Prothesisamphora bezw. Lutrophoros, Lebes gamikos, panathenäische Amphora: sepulkrale und hochzeitliche Bilder, Athena Promachos und Agone. An Toilettengerät sind im schwarzfigurigen Stile Darstellungen aus dem Frauenleben selten und spät; im rotfigurigen wurden sie mit der Zeit immer häufiger, und zwar auf Kosten der im strengen Stile so häufigen gymnastischen Bilder, die auch der spätere schwarzfigurige Stil bisweilen auf Salbgefäßen zeigt (*Nicole* Vases d'Athènes, Suppl. Tf. 14).

Ein Zusammenhang zwischen mehreren Bildern auf dem gleichen Gefäß ist in der Mehrzahl der Fälle nicht nachweisbar, aber immerhin noch oft genug zweifellos. Mögliche, aber

unsichere Beziehungen zu finden, ist ein billiges Vergnügen: legt ihr's nicht aus, so legt ihr's unter. Im allgemeinen maaßvoll und nüchtern ist die Dissertation von *Morgenthau* Über d. Zusammenhang d. Bilder auf griech. Vasen, 1. Teil, die schwarzfigurigen Vasen, Leipzig 1886 (vgl. *Robert* Bild und Lied 30, 80 ff.). Er stellt auch eine bemerkenswert lange Liste von Gefäßen auf, die auf beiden Seiten das gleiche Bild zeigen (82 ff.); tragen doch selbst die Kraterhenkel des wahrlich nicht erfindungsarmen Klitias je drei gleiche Felder: dekorative Dämonen und Aias mit Achills Leiche. Am häufigsten handelt es sich nur um zwei, seltener um drei, so bei Schalen, und mehr Bilder. Neun Szenen, darunter acht große, zeigt die Françoisvase. Vier hängen sicher eng zusammen: Peleus' Hochzeit bis Achills Tod; davor darf man vielleicht noch die kalydonische Jagd als Tat des Peleus setzen. Zwei Theseustaten feiern den heimischen Heros; ob in bewußter Parallele zu Achill, neben dessen Verherrlichung sie zurücktreten, fragt sich. Dem Krater steht der Preis des Dionysos, der Hephästos zurückführt, wohl an und das Bild des Handwerkergottes zugleich dem Meisterwerke der Technik. Daß Klitias den lustigen Pygmäenkampf am Fuße wie wir als abschließendes Satyrspiel empfand, möchte man auch gern glauben. — Bei zwei gleichen Bildern sind größere Szenen bisweilen zerlegt, wie oft bei Metopen, meist in Hauptgruppe und Nebengestalten, die manchmal reine Lückenbüßer sind: so Herakles im Amazonenkampf und auf der Rückseite (wie man hier sagen darf) noch ein paar Amazonen. Die sicheren Beziehungen verschiedener Szenen sind meist sehr einfach: zwei Taten des Herakles, selten anderer Heroen, oder je eine des Herakles und eines anderen. Auch sonst finden sich öfter ähnliche Gegenstände mit verschiedenen Personen: naheliegende Gedankenverbindungen des Malers. Solche werden auch vorliegen, wenn einer Heraklestat die Geburt seiner Freundin Athena oder eine palästrische oder kriegerische Szene gegenübergestellt ist. Athenageburt und Gigantenkampf der Athena versteht man auch ohne *Morgenthaus* Kategorie „Vorbereitung — Ausgang": „Die Geburt der Athena ist der Anfang ihres Lebens, die Vorbereitung zu ihren vielen Taten . . ., doch ist dies nicht das einzige Verbindungselement der Bilder." Gewiß! Häufig sind wichtige Szenen des gleichen Mythos; ob der Maler sich dabei tieferer Zusammenhänge, z. B. von Troilos' Tod und Iliupersis, bewußt war, läßt sich im Einzelfalle kaum sagen. Zweifellos ist dagegen die scherzhafte Verknüpfung der beiden Ölhandelsbilder mit den redenden Inschriften (§§ 33 f.).

Die Darstellungsweise zeigt die gemeinarchaischen Formen in mannigfaltiger Abstufung von inhaltlosem Dasein bis zu lebhaft bewegter, prägnanter Handlung und, wenn man so sagen darf, darüber hinaus: das archaische Bestreben, möglichst viel auf einmal zu sagen, führt zu den bekannten räumlichen und zeitlichen Naivitäten, dem Zusammendrängen einer zeitlichen Folge und entfernter Orte in einem Bild (vgl. *Robert* Bild und Lied 16—24). Ein gutes Beispiel dafür ist die ausführliche Fassung der Verfolgung des Troilos durch Achill auf der Françoisvase (Gr. Vm. Tf. 11 f.). Klitias erzählt in epischer Breite. Am Brunnenhause holt ein junger Troer friedlich Wasser, wie das geschehen war, ehe Achill aus dem Hinterhalte vorbrach, aber jetzt undenkbar ist: denn Achill hat mit langen Sätzen den davonreitenden Knaben schon fast eingeholt. Dem entspricht dagegen die Haltung eines Mädchens, das der wilden Jagd entsetzt nachblickt, und die Teilnahme der Götter. Die Flucht geht zum Altar des Apollon, wo Achill den Knaben ereilt und tötet; aber davon ist nichts zu sehen, sondern die Flüchtenden prallen auf das Stadttor, wo Antenor dem Priamos eben meldet, was er längst gesehen haben müßte, und Hektor und Polites hübsch langsam ausmarschieren. Einheitlich wirkt dagegen die häufige Beschränkung auf die Hauptgestalten: ein Augenblicksbild der Flucht, in welchem auch entsetzte Zuschauer nicht stören; die von Polyxena fallen gelassene Hydria bricht auf vielen Bildern grade mitten durch; daß sie den Raum unter den Pferden füllt, versteht sich (*Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 13, 6; 14; 20; E 2 f., 7, 10). Ruhig zuständlich und dadurch einheitlich ist die andere häufige Szene, die Belauerung: Achill für die ahnungslosen Geschwister unsichtbar hinter dem Brunnen (*Gerhard* a. O. Tf. 11, 1, Tf. E 9, 12, 16, zum Teil abgekürzt, nur Polyxena; AV Tf. 92; Ann. d. Inst. 1850 Tf. EF 1; 1866 Tf. R; Arch. Zeit. XIV 1856 Tf. 91, 1). Dramatisch zugespitzt sind dagegen die seltenen Szenen am Altar des Apollon, wo Achill den Troern den Kopf des Knaben zuwirft: § 249, „tyrrhenisch"; zu gedrängt Arch. Zeit. a. O. 3; ähnlich die Tötung, *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. E 5 (unwirksam; ähnlich korinthisch § 214; wirksam rotfigurig § 485). Vermengung mit der Typik der Iliupersis: Mon. d. Inst. I Tf. 34, s. u. Vgl. *Luckenbach* a. O. 600 ff., *Schneider* D. troi. Sagenkreis 111 ff. *Klein* Euphronios² 222 ff. geht dadurch in die Irre, daß er die langen Zügel auf einer rotfigurigen Schale für abgeschnittene Stränge von Wagenpferden hält (234 ff., vgl. 216); 228, 4 (Brit. Mus. Catal. II B 153 b) beruht auf Unverständnis der Typik („affektierte" Amphora, § 266, Journ. hell. stud. XIX 1899, 155 V). § 333

Gelegentlich scheint die archaische Freude am Schildern sogar zur Neuschöpfung anschaulicher Sagenzüge geführt zu haben. Bei der Zerstörung von Troja erschlägt Neoptolemos den Priamos am Altar oder reißt ihn von dort weg zur Schwelle des Hauses und schleudert den kleinen Astyanax von der Burgmauer herab. Beides ist in der Mehrzahl der archaischen Vasenbilder zu einer höchst dramatischen Einheit zusammengezogen: Neoptolemos erschlägt den Großvater mit dem Enkel und rottet so das Geschlecht buchstäblich mit einem Schlag aus. Durch diese glückliche Wahrung der Einheit von Zeit und Ort vermochte sich der Bildtypus auch in der reifen Kunst zu halten. Von seinen Abwandlungen ist am grausigsten die, in welcher Neoptolemos nur den abgeschlagenen Kopf des Knaben als Waffe gegen Priamos schwingt (Journ. hell. stud. XIV 1894 Tf. 9, vgl. *Gerhard* AV Tf. 213, dazu Arch.-ep. Mitt. II 1879, 28 Nr. 32), eine Parallele zum Tode des Troilos, mit welchem der Bildtypus sich auch sonst berührt (kaum entwirrbar Mon. d. Inst. I Tf. 34, vgl. *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. E 5). Vgl. *Luckenbach* a. O. 631 f.; *Robert* Bild u. Lied 59 ff.; *Schneider* 168 ff. (der in Unkenntnis der Bilder mit dem Kopfe des Astyanax falsch urteilt); *Tosi* Studi e materiali III 159 ff. (dazu *Macchioro* Neapolis I 419 ff.); *Orsi* Mon. d. Lincei XVII 221 ff.; *Walters* II 134. Haupt-

typus: Mon. d. Lincei XXII Tf. 57 (Röm. Mitt. XXVII 1912 Tf. 5, alt); *Gerhard* AV Tf. 214; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 21; Priamos sterbend oder tot: Louvre Tf. 80, 222; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 49, 3; *Orsi* a. O. Ohne Astyanax: Samml. Saburoff Tf. 48, 3; Röm. Mitt. III 1888, 108 f., vgl. 105; Journ. hell. stud. XXXI 1911, 6, 6. Abb. 241

Reine Zuständlichkeit ist in den sogenannten Götterversammlungen besonders ausgeprägt; dort ist das handlungslose Nebeneinander meist rein repräsentativ und geht in dem Verzicht auf verbindende Züge noch über die sacre conversazioni und die Gruppenbildnisse der neueren Kunst hinaus. Auch unter Götterzügen kann man sich nicht viel vorstellen und die „Auffahrten" einzelner Gespanne mit „begleitenden" und „begrüßenden" Göttern sind auch meist inhaltlos; bisweilen will man darin die Hochzeitsfahrt von Zeus und Hera oder von Dionysos und Ariadne, ja selbst von Menschen unter göttlichem Geleit erkennen; einmal ist das Paar als Peleus und Thetis bezeichnet (§ 341). Auch für die Apotheose des Herakles wird der Bildtypus verwendet und damit nähert er sich wieder seiner ursprünglichen Bedeutung, der Ausfahrt des Kriegers (seltener Hochzeitsfahrt). Erfreulicher wirkt durch seine lebhafte Bewegung der Thiasos, der Dionysos umgibt oder mit ihm zieht, und auch Nymphen um Apollon oder von Hermes geführt sind unmittelbar verständlich. Abb. 220, 222, 255. 261, 264, 267

§ 334 Götterversammlungen und -züge: *Gerhard* AV Tf. 13—17, 35—39, 70, 1—73 und öfter; Trinkschalen Tf. 4 f., vgl. Amasis und seinen Kreis, W. V. 1889 Tf. 3, 2; 4, 3; *Adamek* Amasis 26 ff.; Nikosthenes, W. V. 1890 Tf. 4, 1 f.; *Milani* Mon. scelti Tf. 1, 3. „Auffahrten" (vgl. *Furtwängler* Myth. Lex. I 2218 ff.): *Gerhard* AV Tf. 10, 20, 52 f., 136—140 (zum Teil als Apotheose des Herakles wie Etr. u. kamp. Vb. Tf. 18), 310—315, 325 f.; Brit. Mus. Cat. II Tf. 5; *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 3; Ἐφ. 1885 Tf. 3, 1 (Skythes); Bibl. nat. Nr. 254 (Pamphaios). Dionysos und Ariadne mit Bocksgespann: AV Tf. 54; Gespann von Silenen und Nymphen: *Gerhard* Ant. Bildwerke Tf. 17 (*Dubois-Maisonneuve* Introduction Tf. 62, 2). Zur „Hochzeit" *Nawrath* De Graec. rit. nupt. e vasc. demonstr., Diss. Breslau 1914, 12 ff., ohne zwingenden Beweis. Vgl. *Eitrem* Beitr. z. griech. Religionsgesch. III, Kristiania 1920, 70 f. — Thiasos unendlich oft in allen Formen, auch als Rückführung des Hephaistos. Dionysos stehend, schreitend, reitend, sitzend und mit oder ohne Ariadne gelagert, bisweilen im attischen Schiffskarren (vgl. das wirkliche Schiff bei Exekias und sonst). Sorgfältig behandelt von *Bulle* D. Silene in d. archai. Kunst, Diss. München 1893, 44 ff., vgl. *Frickenhaus* Jahrb. XXVII 1912, 61 ff. (Schiffskarren und Schiff). In der Rückführung des Hephaistos wird der zuständliche Thiasos zur Szene, in reichster Ausbildung schon bei Klitias. Weiterhin erscheint Hephaistos oft wie ein gewöhnlicher Thiasot, ohne Andeutung der Rückführung. Es fragt sich, ob dies nur auf unbekümmerter Typenwirtschaft oder auf der Vorstellung einer Kameradschaft von Dionysos und Hephaistos beruht, wie *Löschcke* Ath. Mitt. XIX 1894, 517, 1 trotz *Bulles* begründetem Widerspruch, Silene 50 ff., annimmt; urmythologische Hypothesen können die fehlende Überlieferung darüber jedenfalls nicht ersetzen. Sonstige Thiasosbilder s. o., von den „tyrrhenischen" Amphoren und von Amasis bis zu Nikosthenes, Pamphaios, Andokides; landschaftliche Behandlung § 328 (Weinernte schon bei Amasis, unsigniert, Abb. 222). Besonders toll *Gerhard* AV Tf. 95 f. Nymphen von Silenen getragen § 294. Travestie: *Pernice* Jahrb. XXI 1906, 42 ff. Tf. 1 (Thiasos mit Hephaistos und Hermes überrascht den zechenden Dionysos, der seinen Weinschlauch vergeblich versteckt hat). Hephaistos mit der Rebe im Typus des Dionysos auf ithyphallischem Maultier: AV Tf. 38 (die Rebe dekorativ symmetrisch zu der des Dionysos; bei diesem ein Löwe statt des gewöhnlichen Panthers). Hephaistos auf einem Stiere (Dionysos auf Maultier): Mon. d. Lincei XXII Tf. 64, 3. Dionysos auf dem Flügelwagen wie Triptolemos: AV Tf. 41, vgl. Jahrb. XXVII 1912, 257 (Hephaistos? rotfigurig). — Nymphen um Apollon: AV Tf. 32, 2—34; von Hermes geführt: Tf. 31 (*Gardner* Ashmolean Vases Tf. 5); *Rochette* Mon. inéd. Tf. 49 (*Studniczka* Jahresh. VI 1903, 170). — Fang des Silen: bäuerlich Ergotimos, W. V. 1888 Tf. 4, 2; Midas: Journ. hell. stud. XXXI 1911, 10, 9, wo die wichtige Behandlung von *Bulle* Ath. Mitt. XXII 1897, 387 ff. Tf. 13 übersehen ist; Louvre II Tf. 76, 166; *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 53, 2; Anz. XXVII 1912, 342.

Göttermythen

Rückführung des Hephaistos s. o. Geburt der Athena. Vgl. *Schneider* D. Geb. d. Ath., Wien 1880, 8 ff. Gewöhnlicher, schon frühattischer Typus (Ἐφ. 1886 Tf. 8, 1): Athena ragt (im älteren Stil) oder springt klein aus Zeus' Kopf heraus, eine oder zwei Eileithyien. Mon. d. Inst. III Tf. 44; VI f. Tf. 56, 2 (*Perrot* X 107); IX Tf. 55 („tyrrhenisch"); *Gerhard* AV Tf. 1 f.; Élite céram. I Tf. 57 f., 60—62; abgekürzt bei Phrynos, Tf. 56 (besser *Beazley* VA 130). Athena noch nicht sichtbar: Mon. d. Inst. VI Tf. 56, 3 (*Perrot* X 105, tyrrhenisch, vgl. *Thiersch* Sitz. Akad. Heidelb. 1913 Nr. 4, 25 [Tf. 56, 3, nicht 2]); unverstandener Nachklang: AV Tf. 5. Athena klein auf Zeus' Schoße stehend: Abb. 224; Elite céram. I Tf. 59; groß vor Zeus wie im Parthenongiebel: Mon. VIII Tf. 24.

Gigantomachie. Gute Beispiele bei verschiedenen Meistern, so Nearchos, dem Lyder, dem Metoeken, Glaukytes, §§ 274 ff., 279; Weiteres *Gerhard* AV Tf. 5 f.; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 49, 1; *Overbeck* Atlas z. Kunstmythol. Tf. 4 Nr. 3, 6, 9; *Graef* Vasen v. d. Akrop. Tf. 84, 1632 c; Louvre Tf. 80, 226.

Apollon als Knabe auf Letos Arm erschießt den Python: Abb. 284 (Él. céram. II Tf. 1a). Die Letoiden gegen Tityos: Mon. d. Inst. 1856 Tf. 10, 1; Ἐφ. 1883 Tf. 3; gegen die Niobiden: Ant. Denkm. I Tf. 22 (Myth. Lex. III 398; alles „tyrrhenisch").

Unterwelt. Abb. 283 (*Gerhard* AV Tf. 87); *Inghirami* Vasi fittili II Tf. 135 (Myth. Lex. I 950); Louvre Tf. 87, 382; Arch. Zeit. XXVIII 1870 Tf. 31, 22 (vgl. § 322). Charon *Furtwängler* Archiv f. Religionswiss. VIII 1905, 191, 194 (Myth. Lex. III 2782 f.).

Heroen

Bei den Taten der Heroen sind häufig Götter zugegen, meist als Beschützer oder Geleiter, § 335
bisweilen als Zuschauer, selten so stark beteiligt wie z. B. beim Dreifußraub oder beim Kyknoskampfe des Herakles; dazu kommen Ortsgeister wie die Nymphen Nemea, Lerna, Erytheia (Lerna ist nicht überliefert, wenn aber bei der Darstellung des Hydrakampfes eine Nymphe erscheint, so sah der Künstler darin gewiß eher eine Lerna als etwa Amymone)[1]). Athena bewährt sich als Walküre; einmal trägt sie sogar einen Toten (Pandion?) geflügelt über das Meer (*de Ridder* Bibl. nat. I 173, dazu *Anti* Mon. d. Lincei XXVI 270 ff. Typus von Eos und Memnon, vgl. Ann. d. Inst. 1883 Tf. Q; Flügel im späteren Schwarzfigurigen öfter, z. B. Louvre II Tf. 87, 380; Röm. Mitt. XII 1897 Tf. 12: geflügelt und ungeflügelt nebeneinander); ein andermal scheint die Beischrift sie Ἡρακλέους κόρη zu nennen (*Gardner* Ashmolean Vases Tf. 2 Nr. 212, natürlich nicht erotisch).

Herakles. Zahllose Darstellungen von der Kindheit bis zur Apotheose und Gemeinschaft mit den Göttern. Vgl. *Furtwängler* Myth. Lex. I 2192 ff. (grundlegend); *Schneider* D. zwölf Kämpfe d. Herakles, Diss. Leipzig 1888; *Walters* II 94 ff. Kindheit vereinzelt: Hermes holt ihn von Chiron ab, der ihn wie den Knaben Achill aufzog (vgl. Siegfried und Mime), Arch. Zeit. XXXIV 1876 Tf. 17; *Robert* Heldensage 24, 3. Unter den Taten läßt sich allenfalls ein Dodekathlos besonders häufiger und typenfester Darstellungen finden, doch hat dies wenig Wert; denn die Grenzen zu den anderen Taten sind nicht scharf und können sich durch neue Funde verschieben; ferner deckt sich diese bildliche Zwölfzahl keineswegs mit den verschiedenen literarischen Fassungen. Völlig fehlt die eleische Sage vom Augiasstalle, ganz unsicher ist die Deutung eines Bildes auf die Rosse des Diomedes (eher die des Laomedon). Statt des Kampfes um den Gürtel der Amazonenkönigin erscheint bis auf einen unsicheren Fall ein allgemeiner Zweikampf oder eine ganze Amazonenschlacht. Von den anderen kanonischen Taten sind Hindin und stymphalische Vögel (als ungünstiger Vorwurf) nicht häufig, die Hesperidenäpfel selten und spät. Geras ist nicht sicher nachgewiesen (Berlin Nr. 1927? Dagegen *Hartwig* Philologus L 1891, 186). Häufig sind von kanonischen Taten: Löwe, Eber, Hydra, Stier, Geryones, Kentauren, Amazonen (s. o.), Kerberos; von anderen Taten: Triton, Nessos, Kyknos, Dreifußraub, Gigantomachie; seltener Nereus, Acheloos, Antaios, Alkyoneus, Prometheus, gefangene Kerkopen und Silene. Zum Geryonesabenteuer gehört die Bedrohung des Helios und die Fahrt im Sonnenbecher; im Typus der Heraufführung des Kerberos gehalten ist die Bändigung eines Dämons, der wie eine karikierte Sphinx aussieht („Lamia"; Thanatos?); endlich findet sich der Streit beim Bogenschießen in Oichalia und anscheinend auch die Heraufführung der Alkestis aus dem Hades. Dazu kommen friedliche Bilder: Rast nach den Taten, von der Zubereitung des Löwenfelles bis zu Bad, Trunk, Gelage und Gespräch mit Athena, Hermes, Dionysos, mit dessen Panther er scherzt; Athena gibt er auch die Hand und überreicht ihr sogar eine Blume. Bei Gelageszenen ist die Grenze zum himmlischen Gelage nicht scharf; auch Alkmene erscheint gelegentlich dabei. Bei Darstellungen eines Stieropfers braucht nicht der kretische Stier gemeint zu sein; es gibt verschiedene Möglichkeiten, darunter das letzte Opfer auf Euböa. Durchaus vereinzelt sind Bilder von Liebesverfolgung und Familienleben. Häufig ist die Himmelfahrt im Typus der „Auffahrten" (§ 334) und die Einführung in den Olymp, beides unter Athenas Leitung, endlich das Leben im Olymp, wobei Herakles oft die Kithara spielt. Wenn er mit Poseidon und Hermes angelt, mag eine parodische Dichtung zugrunde liegen. Herakles ist stets kurzhaarig, im Altattischen sehr selten, vom Ende des 6. Jahrh. an öfter bartlos; vgl. *Furtwängler* 2153, 2201.

Löwe. Vgl. *Luce* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 460 ff. Zwei beherrschende Haupttypen: älteres „Stehschema" und jüngeres „Liegeschema" des Ringkampfes; vgl. im einzelnen *Furtwängler* 2196 f. — 1. Ergotimos, Exekias (Abb. 227), Charitaios, Nikosthenes und sonst: W. V. 1888 Tf. 4, 2b, Tf. 6, 3b; 1889 Tf. 6, 3b; 1890 Tf. 2, 2a, b; Brit. Mus. Cat. II 13; Mon. d. Inst. III Tf. 24; *Gerhard* AV Tf. 192; Museo Gregoriano II Tf. 46; im Schalenrund bisweilen vollkommenes Kauern des Herakles im Knielaufschema: *Gerhard* Trinkschalen Tf. 2 f.; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 4 (Ann. 1859 Tf. C 2, Sokles). Kopf des Löwen von vorn: *Gerhard* AV Tf. 93, vgl. *de Ridder* Bibl. nat. I 209 (Panthertypus). Abwandlungen durch Umdrehen des Löwen, einmal auch des Herakles: § 292. — 2. Taleides, W. V. 1889 Tf. 4, 6b; „Menonmaler" *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. D 1; Louvre II Tf. 81, 238; Abb. 289; typisch im Rotfigurigen. Abwandlung Mus. Journ. Philad. VI 1915, 86: Herakles packt den Oberkiefer des Löwen (Kreis des Exekias). — Neben den Haupttypen lebte das alte Schema der Gegenüberstellung in verschiedenen Formen nach und kommt ganz Eigenartiges vor. Nikosthenes W. V. 1890 Tf. 2, 6b, c; Tleson Ann. 1859 Tf. C 1; *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 14. Löwe auf dem Rücken liegend: AV Tf. 94; aus der Höhle hervorbrechend, einmal mit einem erbeuteten Reh: *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905 II 243, 6; dies Motiv klingt in einem sonderbaren Hydrabilde nach, s. u.

Eber (erst im späteren Schwarzfigurigen). Haupttypus: Herakles setzt einen Fuß auf den ein- § 336
gegrabenen Pithos, aus welchem der entsetzte Eurystheus hervorragt, und ist im Begriffe, den umgekehrt auf der Schulter herbeigetragenen Eber in den Pithos abzuladen. *Walters* II 97 (Cat. II 15); *Gerhard* AV Tf. 97, 135; Louvre II Tf. 67, 59, Tf. 78, 202; *Inghirami* Vasi fittili III Tf. 229, 231. -- Nebentypus, häufig im Verfallstil (Lekythen): *Heydemann* Gr. Vb. Tf. 5, 4, Hilfstf. 2; Ath. Mitt. XVIII 1893, 51, 1 (Marathontymbos; als seitliche Füllgestalten zwei berittene Amazonen wie bei 2 neben Athena im Gigantenkampf oder neben Herakles mit dem Stier, *Dubois-Maisonneuve* Introduction Tf. 24, 1). Das

[1]) *Robert* Arch. Hermeneutik 147 f. will von Ortsnymphen nichts wissen und nimmt bei Unholden an, daß die Frauengestalten zu ihrer Familie gehören. Diese Auffassung läßt sich aber nicht auf den Löwen und die Hydra übertragen.

Schema gleicht dem einen Stierkampftypus und soll den Augenblick vor dem Hochschwingen des Ebers auf die Schulter darstellen: er drückt ihn von vorn auf die Knie. — Anderes ist selten: Zupacken von hinten, dabei bisweilen der leere Pithos (*Gerhard* AV Tf. 97, 5; der Pithos proleptisch oder sinnlos übernommen; schwerlich als Abladen des Ebers zu deuten); der Augenblick vorher: das erschöpfte Tier bleibt stehen und wird eingeholt (Louvre Tf. 80, 236). Drastisch ist die Beförderung des Ebers nach Art eines Schiebkarrens an den Hinterbeinen: *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 19 (allein mit Athena); Mon. d. Lincei XVII Tf. 9 (*Perrot* X 210 f., Eurystheus flüchtet in den Pithos); vgl. die frühe rotfigurige Schale Brit. Mus. Cat. III Tf. 2 (Theseus mit der krommyonischen Sau). Weiteres bei *Walters* II 97, 2.

Hydra. Vgl. *Furtwängler* 2198. Zwei alte Typen: 1. Iolaos noch auf dem Wagen: Mon. d. Inst. III Tf. 46, 4 (*Gerhard* AV Tf. 95). 2. Haupttypus: beide Helden im Kampf, Athena (Hermes, Nymphe Lerna[1])), Krabbe gegen Herakles oder von Athena verscheucht; kein Bild enthält alle diese Gestalten: Mon. a. O. 6 („tyrrhenisch", Louvre Tf. 59, 851) fehlt die Krabbe (Lerna hält die Pferde), 1 fehlen Götter und Wagen, 5 Hermes, Lerna und Wagen (ebenso *Perrot* X 690, wo aber das Feuer angegeben ist), 3 auch die Krabbe. Abkürzungen: *Heydemann* Gr. Vb. Tf. 4, 1 (Herakles und Athena); W. V. 1889 Tf. 7, 3 (Schale des Nikosthenes und Anakles, Herakles einmal allein, einmal mit Lerna: Abb. 250). Wunderliche Vermengung mit Brunnenszene und Löwenhöhle, s. o.: *de Lasteyrie* Album d. musées de provence Tf. 17. Es geht kaum an, hier mit *Pottier* den Tempel der Amymone neben der Quelle und in dem Löwen einen Wasserspeier zu erkennen; dem Maler ging eher Verschiedenes durcheinander.

Kretischer Stier (erst im späteren Schwarzfigurigen). Zwei Grundtypen. 1. Herakles packt den stehenbleibenden Stier von hinten am Kopf; er trägt das Fell und bisweilen auch die Waffen: *Gerhard* AV Tf. 98, 3; *Benndorf* Gr. u. siz. Vb. Tf. 42, 3. — 2. Herakles bezwingt den vorn niedergebrochenen Stier durch Binden, Ringen, oder, ausnahmsweise, Schwertstoß; er greift dabei gewöhnlich von vorn an wie beim Eber und hat Fell und Waffen abgelegt; letztere und ein Mantel bisweilen auf einem Baum. Bogen und Köcher unterscheiden ihn sicher von Theseus, mit dem er im Verfallstile die Bartlosigkeit teilt. Strick: *Lau* Gr. V. Tf. 11, 2; Mus. Gregoriano II Tf. 38, 1; Ann. d. Inst. 1835 Tf. C; Brit. Mus. Cat. II 16 (2. Rind, wohl aus der Geryonestypik); *Gerhard* AV Tf. 98, 1 (Angriff von hinten). Ringen: AV Tf. 98, 5 (Theseus?); Weiteres bei *Furtwängler* 2201. Schwertstoß: Berlin Nr. 1898.

Hirschkuh. Vgl. *Furtwängler* 2200. Haupttypus: Herakles hat die Hindin ereilt und packt sie am Geweih, dessen eine Stange er einmal abgebrochen hat (vgl. Acheloos), worauf Artemis einzugreifen scheint, Gaz. arch. II 1876 Tf. 9; ausdruckslos: *Gerhard* AV Tf. 100 (bartlos, doch kaum als Apollon gedacht; Typenmengung?). Eigenartig Mon. d. Lincei XV 263 (Bull. com. XL 1912, 62 f.). Andere Fassung: München *Jahn* Nr. 355 A: er packt sie von vorn am Bein. Andere Sagenform, dargestellt im Schema des Dreifußraubes, oder eine diesem ähnliche Sage: AV Tf. 101; *Roulez* Vases de Leyde 31; *Robert* Hermeneutik 272 f.; anders *Giglioli* Not. d. scavi 1919, 20 ff. *Robert* 273 (AV Tf. 99): die Hirschkuh unter den Hesperidenbaum geflüchtet. *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 11: Herakles und Athena, das Tier ruhig hinter ihm. Hier spricht nur das Geweih für die Beziehung auf die Tat, sonst könnte es das attributive Tier sein, das Herakles mit Apollon teilt, vgl. *Furtwängler* 2149, 2189; so AV Tf. 246, Louvre F 272, wo *Pottier* Cat. III 789 schwerlich mit Recht eine Typenmengung annimmt.

Stymphalische Vögel. Vgl. *Luce* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 473 f. Haupttypus: Herakles kämpft mit der Schleuder gegen die wimmelnden Vögel, deren Fliegen, Stürzen und Liegen (wie im Schwimmen) auf den ausführlichsten Bildern das gleiche Vorbild verrät. *Gerhard* AV Tf. 324 (Gaz. arch. II 1876 Tf. 3); *de Lasteyrie* Album d. Mus. de provence Tf. 19; Louvre Tf. 87, 387 (Iolaos, übermalt; auf der anderen Seite Herakles mit der Schleuder). Naiv und vielleicht von der Pygmäentypik beeinflußt: AV Tf. 106, 7 (Herakles und Iolaos mit Knüppeln, packen die Vögel am Hals). Reif: Herakles kauert und schießt mit dem Bogen die ihn zum Teil anschreienden und flügelschlagenden Vögel von einem Baum herunter; Abb. 293 (Anz. VII 1892, 172).

§ 337 Kentauren. Das alte, auf einfacher Reihung beruhende Schema klingt nur noch selten nach: *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 13, 1; schon Sophilos gibt ein dichteres Getümmel, die Späteren steigern es und fügen gern das Faß des Pholos bei: Jahrb. XIII 1898 Tf. 1; Museo Gregoriano II Tf. 39, 2a; Louvre Tf. 81, 266. Beliebt sind im späteren Schwarzfigurigen friedliche Bilder des Besuches bei Pholos: Begrüßung, Verhandlung am Pithos, Öffnen des Deckels, Weinschöpfen, behagliches Lager beider in der Höhle. Vgl. *Höfer* RE III 2419 ff. Brit. Cat. B 226; *Gerhard* AV Tf. 119 f. 3, 5, 7; Louvre Tf. 87, 470; *Heydemann* Gr. Vb. Tf. 5, 5; Arch. Zeit. XXIII 1865 Tf. 201, 1. — Nessos (nicht immer sicher von Eurytion zu scheiden; zuschauende Gestalten dürfen nur mit Vorsicht für die Deutung verwendet werden). Auf der frühattischen Amphora Abb. 85, 89 fehlt Deianeira ebenso wie Perseus im Gorgonenbilde, kann also für den Urtypus vorausgesetzt werden, daneben stehend wie auf späteren Bildern: *Roß* Arch. Aufs. II Tf. 2, gedrängt im Rund, wo sie besser fehlt: Louvre I Tf. 17, 478 (*Perrot* X 228), II Tf. 68, 67; *Roulez* Vases de Leyde Tf. 8, 2; Not. d. scavi 1903, 215 (unter den Nebengestalten beiderlei Geschlechts nicht hervorgehoben; Eurytion?); bisweilen flüchtet sie: Not. d. scavi 1903, 40. Im anderen Haupttypus hält Nessos sie; in beiden greift Herakles ihn von hinten mit Schwert oder Keule an. *Gerhard* AV Tf. 117 f.; Mon. d. Inst. VI Tf. 56, 4 (im einzelnen falsch ergänzt); Museo Gregoriano II Tf. 28, 2. Zu den Mißverständnissen der „affektierten" Amphoren vgl. § 266, AV Tf. 117, München *Jahn*

[1]) Vgl. § 335.

Nr. 84. Bisweilen nehmen noch andere Kentauren teil und auf „tyrrhenischen" Amphoren finden sich auf der Rückseite flüchtende bezw. herbeieilende Kentauren, woraus *Thiersch* 45, 25 auf eine eigene Sagenform schließen will. Vgl. jedoch Sophilos, wo auch die Typik von Pholoe und Nessos durcheinander zu gehen scheint; vielleicht spielt auch der Lapithenkampf hinein. *Robert* Heldensage 503, 5 hält den Stiermenschen Acheloos, dem Herakles das Wunderhorn abbricht, versehentlich für einen Kentauren (Eurytion): *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 15 f. Richtig *Robert* 570, 6.

Geryones. Mit Ausnahme der ältesten Stilstufe sehr häufig. Der Haupttypus in knapper Form bei Exekias, § 270, Abb. 226: Herakles mit Schwert oder Keule, selten Bogen, gegen den dreileibigen Giganten, der meist schon getroffen ist: einer von den drei dicht gestaffelten Hopliten sinkt umgewendet nach hinten, der andere nach vorn, meist nur wenig. Gewöhnlich liegt der Hirt Eurytion, oft auch der Hund Orthros getroffen am Boden. Durch Beifügung von Athena, bisweilen auch „Erytheia"[1]), wird die Komposition nicht besser; gelegentlich ist sie sogar in zwei Bilder aufgelöst: Herakles schießend mit Athena auf der einen, Geryones auf der anderen Seite (Bibl. nat. 135 Nr. 223 Tf. 6, vgl. München *Jahn* Nr. 407). *Gerhard* AV Tf. 104, 2, Tf. 107 f., Tf. 157, 2; Brit. Mus. Cat. II Tf. 4, vgl. B 156; Louvre Tf. 72, 115 (i. E. ergänzt); Museo Gregoriano II Tf. 48, 1a; Mon. d. Inst. IX Tf. 11; vgl. Berlin Nr. 1999: Herakles packt den einen Helm des Geryones. — Stark abweichend die späte Lekythos Journ. hell. stud. XVIII 1898, 299. — Herakles mit den Rindern: AV Tf. 105, 5; wahrscheinlich auch Abb. 282 (*de Lasteyrie* Album d. mus. de provence Tf. 16, vgl. *Heinemann* Ldschftl. Elem. 67 f.); *Zannoni* Scavi d. Certosa di Bologna Tf. 76, 23.

Helios (erst im späteren Schwarzfigurigen). Belauerung: Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 9; Bedrohung: *Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 15, 6 (Myth. Lex. I 1995); Herakles im Sonnenbecher: Röm. Mitt. XVII 1902 Tf. 5 (Helios allein: Abb. 291, Elite céram. II Tf. 115).

Amazonen. Der Einzelkampf mit Hippolyte um den Gürtel ist als solcher, wenn überhaupt, so nur ausnahmsweise kenntlich gemacht (Brit. Mus. Cat. II B 533, Ann. d. Inst. 1835 Tf. C: der Ring in der Linken des Herakles der Gürtel oder falsch ergänzt, etwa aus dem Rest eines Bogens wie München Nr. 128?); meist kämpft Herakles allein oder mit anderen Griechen (Telamon) gegen mehrere Amazonen, bis zu gestaltenreichen Schlachtbildern mit Angabe von Türmen und Toren der Amazonenstadt. Seine Gegnerin, die er mit dem Schwerte, später auch mit der Keule angreift, sinkt gewöhnlich ins Knie, oft abgewendet auf der Flucht ereilt („Knielauf"); oft kommen ihr andere Amazonen zu Hilfe. Dies Motiv klingt auch in einem Bilde nach, das vom Geryonestypus beeinflußt zu sein scheint (stärker im Rotfigurigen): Mon. d. Inst. IX Tf. 11 (Brit. Mus. Cat. II 19). Das Kämpferpaar umgeben von friedlichen Füllgestalten: *Furtwängler* Sammlung Saburoff Tf. 49, 2. Typisches: Mon. d. Inst. XII Tf. 9; *Gsell* Fouilles de Vulci Tf. 5 f.; *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 7; *Inghirami* Vasi fittili IV Tf. 304; Louvre II Tf. 59, 855; Tf. 62, 875 (*Perrot* X 115 f., 119); *Gerhard* AV Tf. 104, 1, Tf. 314, 2; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 17, 3; Mus. Gregoriano II Tf. 66, 4 (Pamphaios). Abb. 204

[Rosse des Diomedes? *Heydemann* Neapel 2506: zwei Rosse, darüber ein Adler, hinter ihnen Herakles, der umgewendet die Keule gegen einen flüchtenden Krieger schwingt; Diomedes oder ein bistonischer Wächter oder Krieger? Wohl eher die Erbeutung der troischen Rosse des Laomedon.]

Hesperidengarten, Atlas (spät). Hirsch unter dem Apfelbaum, zwei Hesperiden: s. o., Hirschkuh (AV Tf. 99). Herakles pflückt die Äpfel: *Benndorf* Gr. u. sicil. Vb. Tf. 42, 1; *Braun* Zwölf Basreliefs, Text zu Tf. 11. Atlas: Journ. hell. stud. XIII 1892 Tf. 3 (spätarchaisch). Neue Lekythos in Berlin: zweiköpfige Schlange, Herakles mit den Äpfeln und Athena flüchten; Palmettengerank. § 338

Kerberos. Haupttypus: Herakles führt oder treibt (seltener) den Hund, meist schreitend, altertümlich auch im Knielauf, oft mit geschwungener Keule. Dazu kann kommen: Schutzgötter, selten Iolaos und gelegentlich sogar ein Viergespann; Andeutung des Unterweltspalastes, oft mit Persephone, selten auch mit Hades. *Gerhard* AV Tf. 40, Tf. 129—131; Journ. hell. stud. XVIII 1898, 295; *Inghirami* Vasi fittili II Tf. 135; Louvre I Tf. 18, 481, II Tf. 80, 228; *Raoul Rochette* Mon. inéd. Tf. 49 (Xenokles). — Nebentypus: Herakles steht Kerberos gegenüber, bisweilen mit der Kette in der Hand, und will ihm offenbar mehr oder minder gütlich beikommen, wie das ein rotfiguriges Bild des Andokides mit köstlichem Ausdruck schildert. Jahrb. VIII 1893, 157; München *Jahn* Nr. 1206; Berlin Nr. 1880; Museo Gregoriano II Tf. 52, 2a. — Vereinzeltes. Louvre Tf. 66, 34, anscheinend nicht in wesentlichen Teilen ergänzt: ein Jüngling hält Kerberos, ein Mann flüchtet; Iolaos, Eurystheus?

Sphinxartiges Untier. *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 75; Mon. d. Lincei XX 654 (Bulletino napol. n. s. V Tf. 11; nur der Kopf ragt aus einer Höhle hervor); Anz. XIV 1899, 143, 33? *Furtwängler* 2221 denkt schwerlich mit Recht an eine Karikatur des Kerberos, *Reinach* Répertoire I 489 an Thanatos. Vgl. § 322.

Triton. Herakles sitzt rittlings auf dem fischschlangenleibigen Dämon und hält ihn fest. Vgl. Timagora, Tychios, Abb. 246 (W.V. 1889 Tf. 5, 3c; Tf. 6, 1c). Mon. d. Inst. XI Tf. 41; Mon. d. Lincei XVII Tf. 25; Mus. Gregoriano II Tf. 44, 2a, b; *Gerhard* AV Tf. 111; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 16, 5; Brit. Mus. Cat. II 21; Louvre Tf. 67, 51; 82, 286; 84, 298; Liste bei *Petersen* Ann. d. Inst. 1882, 76 f. Tf. J; vgl. *Studniczka* Ath. Mitt. XI 1886, 65, 1. — *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Nr. 888: Herakles neben Triton.

Nereus. Der Kampf mit der rein menschlichen Parallelgestalt zu Triton folgt dem Typus von Peleus und Thetis. *Gerhard* AV Tf. 112 (naive Andeutung der Verwandlungsformen, auch bei zwei Nereiden).

Acheloos (erst im späteren Schwarzfigurigen). Herakles sucht dem Stiermenschen das Wunderhorn abzubrechen. Acheloos ist gewöhnlich kentaurenartig gebildet (irrig *Robert* Heldensage 570 f.), nur ein paar späteste Gefäße zeigen den orientalisch-ostgriechischen Typus des Stieres mit Menschen-

[1]) Vgl. § 335, 1.

kopf, dazu jedoch Menschenarmen an den Schultern (Compte rendu Petersb. 1867, 5, 19; rotfigurig ohne Arme z. B. Ann. d. Inst. 1839 Tf. Q, vgl. Ath. Mitt. XIV 1889, 333). Zwei Typen, ähnlich dem Kampfe mit dem kretischen Stier: Herakles hat Acheloos eingeholt oder ringt ihn von vorn nieder. 1. *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 15 f. 1; Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 6; Gaz. arch. I 1875 Tf. 20. — 2. *Gerhard* a. O. 3; Röm. Mitt. II 1887 Tf. 12, 3; Arch. Zeit. XX 1862 Tf. 167; Compte rendu a. O.

Antaios (erst im späteren Schwarzfigurigen). Auf der frühattischen polychromen Amphora Journ. hell. stud. XXII 1902 Tf. 2 hat man an Herakles und Antaios gedacht, doch genügt die neben den Ringern erhaltene ausgestreckte Hand nicht, um dazu Ge, Athena, Hermes oder Poseidon zu ergänzen; die Deutung bleibt fraglich. Der schwarzfigurige Stil gibt verschiedene Ringkampfschemata, wobei Herakles die Oberhand hat, nie jedoch das Erdrücken in der Luft. Antaios ist meist mehr oder minder deutlich als Riese gekennzeichnet, hat stets langes Haar und Bart. *Gerhard* AV Tf. 70, 4, Tf. 113 (besser *de Lasteyrie* Album d. mus. de provence Tf. 21), Tf. 114; Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 10; *de Ridder* Bibl. nat. I 221 (nicht Alkyoneus! Augenausdrücken); *Millingen* Peintures de vases Tf. 31 (Ber. Sächs. Ges. 1853 Tf. 9); Journ. hell. stud. XXVI 1906 Tf. 5 (ausführliches Beiwerk).

Alkyoneus (erst im späteren Schwarzfigurigen). Der nackte Riese schläft, meist von einem kleinen Hypnos gebannt; Herakles naht mit erhobener Waffe. Außer den Schutzgöttern sind einmal zwei Viergespanne und drei Rinder in vollem Laufe beigefügt: Genossen entführen die Herde. Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 3 f. (*Perrot* X 282); Ann. d. Inst. 1833 Tf. D; Antiquités du Bosphore cimmérien Tf. 63 a, 1.

§ 339 Kyknos. Häufig und von reich entwickelter Typik, vgl. i. E. *Furtwängler* 2210, der den einfachen Zweikampf und die verschiedenen Formen des Kampfes unter Teilnahme von Athena und Ares mit Dazwischentreten von Zeus und zuschauenden Göttern scheidet. Hierbei wird bisweilen von den Wagen herab gekämpft, so bei Glaukytes, *Gerhard* AV Tf. 61, und Nikosthenes W. V. 1890 Tf. 6, 1 b. Bei Kolchos ist Kyknos schon tot, Herakles und Athena kämpfen gegen Ares, W. V. 1889 Tf. 1, 2 b (Abb. 242). Skythes gibt den einfachen Zweikampf, auf zwei Seiten einer Schale verteilt, Mon. Piot IX 158. Kyknos bricht bisweilen zusammen und wendet sich sonst meist zur Flucht, was leicht als Niedersinken wirkt; München *Jahn* Nr. 48 hält ihn Herakles am Helmbusch und gibt ihm mit einem Steine den Rest. Vgl. Ann. d. Inst. 1880 Tf. M 3; *Gerhard* AV Tf. 121; *Heydemann* Gr. Vb. Tf. 1, 4; Brit. Mus. Cat. II Tf. 6. Die Götter ohne Herakles und Kyknos: Anz. XIII 1898, 51.

Gigantomachie. § 334.

Dreifußraub. Älterer Typus, selten, aber stets bewahrt: Herakles und Apollon legen die Hand an den zwischen ihnen stehenden Dreifuß. Museo Gregoriano II Tf. 31, 1 a; München *Jahn* Nr. 548. Dies altertümliche Schema wird unter dem Einflusse des jüngeren Typus zum bewegten Streit: Abb. 219 (Jahresh. X 1907 Tf. 3 f., Amasis). Jüngerer Typus, sehr häufig: Herakles schreitet mit dem Dreifuß davon und wendet sich, oft die Keule schwingend, nach Apollon um, der den Dreifuß, bisweilen auch ihn selbst, anpackt. Ausnahmsweise hat Apollon ihn im Rennen noch nicht eingeholt, Louvre Tf. 86, 341. Meist nehmen Athena und Artemis mehr oder minder lebhaft teil, oft auch Hermes, seltener andere Gottheiten. *Gerhard* AV Tf. 54, 125, 193; Brit. Mus. Cat. II 22; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 12 (*Perrot* X 207); Louvre Tf. 81, 242, Tf. 83, 292 (hinter Apollon fliegt ein kleines Wesen, vgl. *Furtwängler* 2214); *Luynes* Déscript. Tf. 4; *de Ridder* Bibl. nat. I 199; *Heydemann* Gr. Vb. Tf. 5, 6 (sitzende Frauen füllend zu den Seiten); *Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 15, 4, vgl. 8. — Öfters erscheint beim Dreifußraub eine Hirschkuh oder ein Reh als attributives Tier; dies und der Dreifuß können aber auch vertauscht sein, und wenn der Dreifuß meist fehlt, so kann doch auch Artemis fehlen; es ist also nicht sicher, daß nur das Schema des Dreifußraubes für die Sage von der kerynitischen Hindin verwendet ist. Vgl. § 336. — Herakles als friedlicher Dreifußträger, vgl. *Furtwängler* 2212: Arch. Zeit. XXV 1867 Tf. 227.

Befreiung des Prometheus, früh und selten. *Benndorf* Gr. u. sic. Vb. Tf. 54, 2 (frühattisch); Arch. Zeit. XVI 1858 Tf. 114 (Myth. Lex. III 3090 f., alles attisch).

Kerkopen. *Gerhard* AV Tf. 110; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 8 (die Kobolde ausnahmsweise groß); *Jacobsthal* Göttinger Vasen 12. Das Aufhängen an den Füßen wie bei totem Wild, aber auch als Strafe beliebt (im Orient noch heute); vgl. den Fluch gegen die Neider des Apelles bei Herondas IV 78.

Gefesselte Silene. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Nr. 970.

Streit beim Bogenschießen in Oichalia. *Von Bieńkowski* Jahresh. III 1900, 64 (*Leroux* Vases de Madrid Tf. 9). *Robert* Heldensage 582 f. mißdeutet die archaische Nichtachtung der Raumschichten und Abstände, wenn er meint, Herakles drohe im Wahnsinn auch Iole zu erschießen. Sein Pfeil gilt dem dritten Sohn oder Gefolgsmann des Eurytos. Iole befindet sich zwar mit dem Oberkörper in der zweiten, aber mit den Füßen in der fünften Raumschicht.

Alkestis? Louvre Tf. 68, 60; zum Panzer ohne Fell vgl. *Furtwängler* 2148, Berlin Nr. 1725.

Friedliche Bilder. Im einzelnen vgl. *Furtwängler* 2215 ff., der mit Recht betont, daß die uns naheliegende scharfe Scheidung von Erdenleben und himmlischem Dasein für das altgriechische Empfinden ohne Bedeutung ist. Rast, Verkehr mit den Schutzgöttern: *Gerhard* AV Tf. 108, 132 f. (Fell), 134, 1 (Bad), 141, 1; Trinkschalen Tf. C 6, 7, 9; *Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 13; Abb. 265 (Andokides unsigniert); *Benndorf* Gr. u. sic. Vb. Tf. 42, 4; Louvre Tf. 79, 212. Bei dem Gelagebild Jahresh. III 1900, 65 (*Leroux* Vases de Madrid Tf. 10), wo Dionysos zu Gaste kommt, denkt *Robert* Heldensage 593, 4 an Omphale und findet Herakles angezecht. Davon ist durchaus nichts zu sehen; Herakles neigt nur den Kopf, um sich von der Nymphe Kitto bekränzen zu lassen (die Inschrift wurde bisher κιττοῦ sc. στέφανος gelesen, aber der Kranz besteht nicht aus Efeu wie der des Dionysos, und Kisso heißt eine Bakche auf einer klassischen Vase, vgl. *Fränkel* Satyr- u. Bakchennamen, Bonn 1912, 51, 98). Das Anspannen des Wagens, den Athena zügelt, bezieht sich wohl eher auf den Auszug zu Taten als auf die Himmelfahrt; *Gardner* Ashmolean

Vases Tf. 2. Opfer: *Roulez* Vases de Leyde Tf. 7, 1a; Mon. d. Inst. IV Tf. 11; *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. 15, 1; Abb. 266 (Andokides, unsigniert); vgl. AV Tf. 135, 1 (dazu Tf. 32, 2, Apollon); Museo Gregoriano II Tf. 37, 1a. Mit Bratspieß: Louvre Tf. 85, 338; Brit. Mus. Cat. II 239; Berlin Nr. 1919. Liebesverfolgung: Brit. Mus. Cat. II B 165 (Iole?). Familienbild (Deianeira): Arch. Zeit. XXV 1867 Tf. 218, vgl. rotfigurig, AV Tf. 116. Himmelfahrt: vgl. § 334. Allgemeiner Auffahrttypus: *Gerhard* AV Tf. 137, 140, 1; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 18; Ankunft im Olymp, altattisch: Arch. Zeit. XXIV 1866 Tf. 209 (Bibl. nat. I Tf. 6, 253). Einführung: *Beazley* VA 189 (Elite céram. I Tf. 56B, Phrynos, drastisch); Journ. hell. stud. Tf. 41 (attisch oder nesiotisch); *Gerhard* AV Tf. 128; *Adamek* Unsign. Vasen d. Amasis 25, 36 (manieristisch verblaßt). Allgemeine Göttergemeinschaft: oft bei Zügen, Auffahrten, Versammlungen, vgl. §§ 333f.; bei der Geburt der Athena proleptisch wie bei der Gigantomachie: Mon. d. Inst. III Tf. 44; AV Tf. 5, 2. Kithara spielend: *Gerhard* AV Tf. 68; Trinksch. u. Gef. Tf. 15, 3; *Heydemann* Gr. Vb. Tf. 3, 2; 5, 1; *Roulez* Vases de Leyde Tf. 7, 2; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 1A (nicht Cacus, vgl. § 331); vgl. *Furtwängler* 2189f. Angelnd: Elite céram. III Tf. 14, vgl. *Pottier* Mon. grecs II 1893f., 46.

Theseus. Alt nur der Minotauroskampf (häufig) und die Kentauromachie, bei welcher Theseus noch nicht besonders hervorgehoben ist (Klitias, Gr. Vm. Tf. 11 links; *Perrot* X 121). Minotauros: Glaukytes, Taleides, Timagora, W.V. 1889 Tf. 2, 2b, Tf. 5, 1b, 4b; Weiteres z. B. Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 6 (Kreis des Amasis); *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 23; AV Tf. 311; Louvre Tf. 69, 83; Bull. napol. n. s. IV Tf. 13, V Tf. 10, 11. Die Lanze als Waffe nur auf der „affektierten" Amphora München *Jahn* Nr. 74, vgl. § 266. Mit dem Labyrinth, bei und vor oder nach der Tat (spät): *Wolters* Sitz. Akad. München 1907 Tf. 2f. (*Graef* Vasen v. d. Akr. Tf. 73A), 1913 IV Tf. 1. Klitias gibt den Siegesreigen mit dem Schiff am Strande, Gr. Vm. Tf. 13. — Kreis des Amasis, Entführung der Helena? *Adamek* 40 (*Weizsäcker* Jahrb. XVII 1902, 54; Myth. Lex III 1782, 9, vgl. 1785). In Frage kommt auch das jüngere Bild AV Tf. 167 (*de Ridder* Vases Bibl. nat. I Nr. 256; *Robert* Bild u. Lied 112). — Marathonischer Stier: der Tracht wegen ist auf einem groben Bilde mittleren Stiles ziemlich sicher Theseus, nicht Herakles zu erkennen, Mon. d. Lincei XVII Tf. 28. Im späteren Schwarzfigurigen ist Theseus mit dem Stier von dem bartlosen Herakles meist nicht sicher zu scheiden (anders im gleichzeitigen Rotfigurigen), aber überall da möglich, wo Bogen und Köcher des Herakles fehlen. z. B. AV Tf. 98, 5; offenbar Theseus: *Collignon-Couve* Tf. 37, 965. Entführung der Amazone Antiope: Mon. d. Lincei XXII Tf. 58 (Röm. Mitt. XXVII 1912 Tf. 7); *Furtwängler* Heiligt. d. Aphaia 321; vgl. *Graef* RE I 1777. Unholde (spät): *Waser* Anz. XXIX 1914, 34 (Compte rendu Petersb. 1866, 155, Prokrustes); *Graef* Vasen d. Akr. Tf. 73B (Skiron, Sinis eher als Prokrustes); *Wolters* Sitz. Akad. München 1913 IV 7 (Sinis, Prokrustes); vgl. 1907, 116f.; *Heydemann* Gr. Vb. 8, 3h (schwerlich Periphetes, sondern ein flüchtiges Sinisbild); Arch. Zeit. XXIX 1871, 55, 49 (Skiron?). § 340 Abb. 243

Perseus. Alt und häufig ist nur das Gorgonenabenteuer, und zwar nicht die Tötung selbst (diese bei Amasis, Abb. 216, und Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 5, 2), sondern der Augenblick nachher: die enthauptete Medusa sinkt nieder (wobei bisweilen der kleine Pegasos aus ihrem Halse ragt), Perseus flüchtet vor ihren Schwestern; gelegentlich laufen auch Athena und Hermes davon. Die Götter, die Schwestern, Medusa und sogar Perseus selbst können fehlen. Abb. 89; Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 9 (beides frühattisch, *Perrot* X 73, 77); Abb. 92 (Louvre Tf. 61f. 874); *Gerhard* AV Tf. 88, 216; Trinkschalen Tf. 2f.; Mon. d. Inst. VIII Tf. 34, 2 (Louvre E 857); Ann. d. Inst. 1851 Tf. P; 1866 Tf. R; Journ. hell. stud. Tf. 43 (attisch oder nesiotisch). — Perseus auf Seriphos: *Graef* Vasen v. d. Akropolis 93 Nr. 751 ('Εφ. 1885 Tf. 5, 4; Jahrb. VII 1892, 38, *Kretschmer*). — Verteidigung von Argos gegen den Thiasos: *Kretschmer* a. O. 33, vgl. Anz. VII 1892, 74, *Knatz*.

Bellerophon. Der Kampf gegen die Chimaira ließ sich nur durch primitive Parataxe oder in freier Komposition darstellen; er war deshalb für den entwickelten schwarzfigurigen Stil kein günstiger Vorwurf und findet sich nur vereinzelt im strengen Stile. Louvre I Tf. 17, 478 (Abb. 249). Vgl. Brit. Mus. Cat. II B 162b: Vermengung mit Herakles?

Meleager. Die kalydonische Jagd ist beliebt vom Altattischen bis zu den „tyrrhenischen" Amphoren, von Klitias bis Glaukytes. Abb. 215; Museo Gregoriano II Tf. 90; *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 10; Mon. d. Inst. XII Tf. 10; Gr. Vm. I Tf. 3; W.V. 1889 Tf. 2, 2a.

Peleus. Ringkampf mit Atalante: AV Tf. 177, Berlin Nr. 1837. Auf einem Baume des Pelion von Tieren bedroht: Not. d. scavi 1913, 366f.; Burlington Exhib. Catal. 1904 Tf. 98; vgl. *Wolters* Sitz. Akad. München 1915 III, 10ff. Thetis und Achill s. u.

Pelops. Wettfahrt mit Oinomaos: *Jacobsthal* Göttinger Vasen 14, 22 Tf. 6, 21 (spät).

Io. Vereinzelt im strengen Stile: Jahrb. XVIII 1903, 53, vgl. *Deubner* Philologus LXIV 1905, 484, Beilage Abb. 1 (Argos im Typus des Janus; vgl. die Trinkgefäße dieser Form).

Troischer Kreis.

Vgl. *Schneider* D. troi. Sagenkreis, Leipzig 1886.

1. Kyprien. Hochzeit von Peleus und Thetis. Haupttypus, sehr häufig: Ringkampf, oft mit Verwandlungen; unter den Nebengestalten bisweilen Chiron, vgl. *Luckenbach* 583. Liste: *Graef* Jahrb. I 1886, 201f., meist unveröffentlicht; es bleibt zu untersuchen, wie früh der Vorwurf auftritt; mindestens die Masse der Bilder scheint spät zu sein. *Walters* II 121 (Catal. II 25); AV Tf. 227; *Roulez* Vases de Leyde Tf. 12; *Heydemann* Gr. Vb. Tf. 6, 1—3; Mon. d. Lincei XVII Tf. 13, 2; Tf. 34; XXII Tf. 61, 2; Journ. hell. stud. XXXI 1911, 12; Louvre Tf. 84, 301; 86, 348. Überfall des Nereidenreigens: *Salzmann* Nécropole d. Camirus Tf. 54, 3. Zug der Götter zur Hochzeit: Klitias, Sophilos, Abb. 202, 217. Das Paar selbst zu Wagen: *Graef* 204 Nr. 107. Bei Chiron? Berlin Nr. 1900. — § 341

Peleus bringt den kleinen Achill zu Chiron (vgl. *Robert* Bild u. Lied 123f. 58: nicht sicher aus den Kyprien): *Micali* Storia Tf. 87, 1; *Gerhard* AV Tf. 183; Journ. hell. stud. Tf. 2; vgl. *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Nr. 966; *Benndorf* Gr. u. siz. Vb. Tf. 41, Achill ein großer Knabe mit Lanzen. — Parisurteil. Typus des Götterzuges, was erklärt, weshalb nicht nur unbenennbare Füllgestalten, sondern selbst Apollon mit der Kithara zwischen Hermes und den Göttinnen oder Dionysos hinter ihnen vorkommt; umgekehrt kann auch eine Göttin fehlen. Öfters nur Hermes (selten auch Iris) und die Göttinnen, seltener diese allein, bei dem altertümlichsten Beispiel alle drei als gewöhnliche Frauentypen; dann wird Athena durch die Bewaffnung deutlich, während Hera und Aphrodite undeutlich oder gar nicht geschieden sind (Zepter, Stab, Blume, Haube, „Polos"). Ausnahmsweise laufen die Götter im Sturmschritt. Oft flüchtet Paris mehr oder minder rasch und wird dann meist von Hermes verfolgt, bisweilen auch gepackt; sonst steht oder sitzt er dem Zuge gegenüber, im späteren Stil bisweilen auf einem Felsen, wozu noch weitere landschaftliche Elemente kommen können. Die Götter sind bisweilen von Tieren begleitet (Hund, Ziege, Reh); Hermes erscheint gelegentlich sogar im Kriophorostypus (Berlin Nr. 2154). Vgl. *Harrison* Journ. hell. stud. VII 1886, 196ff. Abb. 2—B 3 Tf. 70; *Overbeck* Heroi. Bildw. 207ff., schlechte Abb. Tf. 9, 3—7 (2 ist ein Nymphenreigen, vgl. *Studniczka* Jahresh. VI 1903, 170); *Schneider* a. O. 91ff.; *Türck* Myth. Lex. III 1608ff. 1, 3—19, 21f. (9 wird Paris irrig für Zeus gehalten); *Gerhard* AV Tf. 71f., 171—173; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 14 (Iris); *Millingen* Vases Coghill Tf. 34, 1; Brit. Mus. Cat. II 26; Louvre Tf. 64, 13; 66, 31; 83, 287; Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 11 (Jahrb. XXI 1906, 48): Festhalten des Paris durch Hermes im Schema von Peleus und Thetis, nach *Pernice* humoristisch (gegen seine weiteren Schlüsse *Wolters* bei *Münzer* Cacus 124ff.; zum Schwerte des Hermes *Hartwig* Jahrb. VIII 1893, 160 Anm.). — Entführung der Helena, mangels Beischriften nicht sicher von ähnlichen Szenen zu scheiden, vgl. *Schneider* 103ff., der die unten genannten Bilder lieber auf die Wiedergewinnung der Helena bezieht, vgl. § 343. *Robert* Bild u. Lied 56f. (AV Tf. 2, 2; 72, 2; 171, 2; Arch. Zeit. IX 1851 Tf. 30). — Achills Abschied? *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 13, 2; vgl. *Luckenbach* 595ff.; *Schneider* 110. — Troilos § 333.

1a. Palamedeia? Die brettspielenden Helden (Aias und Achill), häufig, von dem Meisterwerk des Exekias, Abb. 229 (Gr. Vm. Tf. 131, dazu *Hauser* 66), bis zu flüchtigen Schmierereien. *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 19, E 22, 24; *Walters* I Tf. 31; *Rochette* Mon. inéd. Tf. 56; Louvre Tf. 83, 291.

2. Ilias. Es ist zu scheiden zwischen Bildern von eigener Typik (Presbeia, Dolon, Schleifung des Hektor, Lytra, vielleicht auch Rückführung der Briseis, bis auf die Schleifung selten und durchweg spät), allgemeinen Typen, die der Dichtung in einzelnen Zügen angepaßt sind (Ausfahrt des Priamos zu Achill; allenfalls auch das Wagenrennen aus den Leichenspielen für Patroklos bei Klitias) und geläufigen Typen aus dem Ritterleben, die meist nur durch mehr oder minder passende Namensbeischriften mythisiert sind: Wappnung, Anspannen, Abschied, Kämpfe; hier verschwimmt bisweilen die Grenze zum Kyklos. — Presbeia: *de Ridder* Bibl. nat. I 176; Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 8, 2 (böotisch?). — Dolon: *Gardner* Ashmolean Vases 14 Nr. 226. — Schleifung: *Gerhard* AV Tf. 199, 1, vgl. 198, 2; *Inghirami* Vasi fittili I Tf. 5f. (*Overbeck* Heroi. Bildw. Tf. 19, 6–8); *Perrot* X 688. Mangels Abb. fragt sich, ob auch dies Bild auf das spätere Schwarzfigurige beschränkt ist. Vgl. *Luckenbach* 499ff., *Schneider* 25ff. — Lytra: Ath. Mitt. XXIII 1898 Tf. 4; Arch. Zeit. XII 1854 Tf. 72, 3 (*Robert* Hermeneutik 168f.). Vgl. *Luckenbach* 508, dazu *Robert* Bild u. Lied 19. Ausfahrt des Priamos: *Heydemann* Jahrb. IV 1889, 264f. Tf. 10 (*Leroux* Vases de Madrid Tf. 11, 68; *Klein* Lieblingsinschr. 42). Der Typus ist nur dadurch individualisiert, daß ein Greis den Wagen besteigt und der phrygisch gekleidete Paris dabei steht; geringer ist die Individualisierung des Wagenrennens
(Abb. 215) bei den Leichenspielen des Patroklos auf der Françoisvase, Gr. Vm. Tf. 11f.: bei stark dekorativer Haltung des Ganzen erinnert außer den Inschriften nur der als Spielleiter erscheinende Achill an Homer. — Rückführung der Briseis? *Robert* Hermeneutik 358f. (*Graef* Tf. 67, 1174). — Mythisierte Ritterbilder: Mon. d. Inst. VIII Tf. 24, ohne Inschrift, aber mit Apollon und Athena, vgl. Y 484ff. (*Schneider* 42f.); vgl. AV Tf. 190, 4, 192, 1; *Inghirami* Vasi fittili III Tf. 257 (*Luckenbach* 539f., vgl. *Schneider* 47, 1; *Lung* Memnon 32). Abb. 218 (Amasis). *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 36, 611 (Abb. 236f., Nearchos), vgl. *Schneider* 40f. *Torr* Rhodes in anc. times Tf. 6 A (Brit. Mus. B 76). Durchaus unmöglich ist das Familienbild *Heydemann* Gr. Vb. Tf. 6, 4 (*Luckenbach* 542). Die scharfe epische Deutung von namenlosen Bildern wie *Luynes* Vases peints Tf. 12 (Bibl. nat. Nr. 207) oder gar *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 11, 1 ist unbeweisbar und methodisch bedenklich (*Walters* 127; *Schneider* 17ff.).

§ 342 3. Aithiopis (vgl. Kleine Ilias). Amazonen. Die zahlreichen Amazonenbilder des schwarzfigurigen Stiles sind oft ohne nähere mythologische Beziehung, ja wir haben sogar berittene Amazonen im Verfallstil als sinnlose Füllgestalten neben Herakles mit dem Eber und Athena im Gigantenkampfe gefunden (Ath. Mitt. XVIII 1893, 51, 1f.). Herakles und Theseus s. o.; Achill und Penthesilea unterscheiden sich nicht von gewöhnlichen Kämpferpaaren und sind nur gelegentlich durch Inschriften gekennzeichnet (Exekias, Abb. 232). Er birgt ihre Leiche: Brit. Mus. Cat. II B 323, vgl. *Schneider* 139f. Sonstige bemerkenswerte Bilder: Abb. 247 (Charitaios); *Gerhard* AV Tf. 102, 199, 2; Compte rendu Petersb. 1864, 5, 20; Münchn. arch. Stud. 495.

Memnon. Vgl. *Lung* Memnon, Diss. Bonn 1912. Memnon mit Aethiopen, *Lung* 10: W. V. 1889 Tf. 3, 3. Leiche des Antilochos, vorstürmende Troer und Neger: Mus. Journ. Philad. VI 1915, 92 (*Lung* 28ff.). — Seelenwägung: *Lung* 14f., 21, Myth. Lex. II 1142 (Jahrb. XXVI 1911, 132), ersteres ausführlich im Olymp (*Masner* Österr. Museum Nr. 235), letzteres mit dem Kampfe verbunden. — Kampf: *Lung* 31ff. (mit wenig übersichtlichen Listen), 41f. betont mit Recht, daß nur Beischriften oder die Anwesenheit der Mütter die Deutung sichern, wobei auch noch mit gedanken-

loser Typenwirtschaft zu rechnen ist. Benutzt sind die Typen des Zweikampfes, einfaches Gegenüber oder Wendung Memnons zur Flucht bezw. Niedersinken und Kampf über einem Gefallenen. 1. Museo Gregoriano II Tf. 28, 1a; 38, 1a; *Gerhard* AV Tf. 211, 1; 255, 1; Journ. hell. stud. Tf. 42. — 2. Mus. Gregor. II Tf. 45, 1a; AV Tf. 130, 2; Louvre Tf. 63, 6. — Bergung der Leiche, *Lung* 51, 57f.: 1. durch Eos, *K. Heinemann* Thanatos, Diss. München 1913 Tf. 5 Nr. 7 (Ann. d. Inst. 1883 Tf. Q); *Inghirami* Vasi fittili III Tf. 258 (Myth. Lex. II 2676). — 2. durch Hypnos und Thanatos, mit oder ohne Eos, *Heinemann* a. O. Tf. 1, Tf. 5 Nr. 6 (*Robert* Thanatos 17; Myth. Lex. II 2678, 5; Louvre Tf. 87, 388); zu *Lungs* berechtigter Ablehnung der teilweisen Deutung auf Sarpedon vgl. allgemein *Löwy* N. Jahrb. XXXIII 1914, 81ff. — 3. durch Neger, vgl. § 331, *Heinemann* Tf. 6 Nr. 8 (Jahrb. VII 1892, 143): aus einem Alkyoneusbilde beim Malen umgeändert. — Klage der Eos, vgl. *Lung* 54f.: *M. Heinemann* Landschaftl. Elemente in d. griech. Kunst, Diss. Bonn 1910, 72f. (Abb. 290; Mus. Gregoriano II Tf. 49, 2a).

Tod des Achill. Die Bergung der Leiche des Achill durch Aias ist das typische Beispiel eines solchen Falles, deshalb denkt man daran, auch wenn keine Beischrift die Deutung sichert. Der altertümlichste Typus schon bei Klitias: Aias im „Knielauf" mit der nackten Leiche über der Schulter, Gr. Vm. Tf. 1 f.; vgl. Mus. Gregoriano II Tf. 67, 2a; ohne Inschrift Berlin Nr. 1802. Frauen dabei brauchen mangels Inschrift nicht Thetis oder Briseis zu sein; die Szene kann vor dem Hause jedes gefallenen Kriegers gedacht werden; vgl. Anz. XIII 1898, 51; *Gerhard* AV Tf. 215; Brit. Mus. Cat. II B 172. Andere Bilder von mehr oder minder starkem Ausdruck zeigen das Aufheben der eben geborgenen Leiche im Kampfgetümmel: Mus. Journ. Philad. VI 91; AV Tf. 227. Vgl. *Overbeck* Gall. heroi. Bildw. 541 ff.; *Schneider* 158 (*Meier* Rhein. Mus. XXXVII 347 f.).

4. Kleine Ilias und Iliupersis. Streit um Achills Waffen, vgl. *Schneider* 158 ff. (159 C irrig als korinthisch bezeichnet, s. Brit. Mus. Cat. B 327). Wortstreit: Ann. d. Inst. 1865 Tf. F 1. Handgemenge: der Bildtypus ließe sich da, wo die Waffen des Achill nicht mit dargestellt und keine Inschriften vorhanden sind, auch auf andere Sagen beziehen, doch ist dies nirgends nachweisbar und nicht wahrscheinlich, trotz *Lippold* Münchn. arch. Studien 435, 4. Mit den Waffen, aber auf drei Gestalten abgekürzt: *Robert* Bild u. Lied 217; größere Gruppe: W. V. 1889 Tf. 5, 2b; Ber. Sächs. Ges. 1853 Tf. 3; *Perrot* X 687; Louvre Tf. 67, 57; Archaeologia XXXII Tf. 12; Forman Collection Nr. 298. Auszuschalten ist Arch. Zeit. XII 1854 Tf. 67, vgl. *Schneider* 161 ff., ferner Brit. Mus. Cat. B 387, 397 (letzteres nach *Schneider* 163 stark ergänzt, beide anscheinend rein dekorative Zusammenstellungen von Gestalten). — Aias Selbstmord (Vorbereitung dazu): *de Lasteyrie* Album d. musées de provence Tf. 14 (Abb. 234, Kreis des Exekias).

Iliupersis. Hölzernes Pferd: Bruchstück Berlin Nr. 1723. — Tod des Priamos und Astyanax: § 333. — Menelaos und Helena. Während die Bilder der Fortführung einer Frau durch einen Krieger mangels Inschriften und feinerer Charakteristik nicht sicher auf die Wiedergewinnung der Helena zu beziehen sind (vgl. § 294, *Schneider* 103 ff., 181), ist die Bedrohung der Helena durch Menelaos unverkennbar: Abb. 241 (*Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 21); Mus. Gregoriano II Tf. 49, 2a; *Overbeck* Gall. her. Bildw. Tf. 26, 3; vgl. *Schneider* 181 f. — Aias und Kassandra: Abb. 277 (*Gerhard* a. O. Tf. 22); AV Tf. 228, 1, 4; *de Ridder* Bibl. nat. Tf. 4, 181 (nicht jonisch!); Journ. hell. stud. Tf. 40, vgl. § 203; *Overbeck* Gall. heroi. Bildw. Tf. 26, 15 (16), Tf. 7, 2; Arch. Zeit. XI 1853 Tf. 60 (Berlin Nr. 1937); *Benndorf* Gr. u. sic. Vb. Tf. 51, 1 (Myth. Lex. II 980). Vgl. *Schneider* 176 ff. — Flucht des Aineias: W. V. 1890 Tf. 5, 1c (*Perrot* X 249, Nikosthenes); *Gerhard* AV Tf. 216, 1; 231; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 25; *Benndorf* a. O. 2; *Roulez* Vases de Leyde Tf. 15 f.; *Tischbein* Engravings IV Tf. 61; *Rochette* Mon. inéd. Tf. 68, 2 f. (*Overbeck* Tf. 27, 8, 11). Vgl. Mon. d. Lincei XVII Tf. 39; *Luckenbach* 629 f.; *Schneider* 174 ff.; *Robert* Arch. Zeit. XXXVII 1879, 26 erinnert daran, daß Askanios in der Troas blieb; da er aber doch aus der Stadt gerettet werden mußte, mag man einen Knaben bei Aineias ruhig so nennen. — Opferung der Polyxena. Naiv „tyrrhenisch": Journ. hell. stud. XVIII 1898 Tf. 15 (*Walters* I Tf. 23; *Perrot* X 113); spät, gemildert: *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. 16 (*Overbeck* Tf. 27, 17; beide Myth. Lex. III 2736 f.; dagegen gehört 2739 nicht hierher, vgl. § 249).

5. Odyssee. Vgl. *Franz Müller* D. antiken Odysseeillustrationen, Berlin 1913. Etwas häufiger nur Polyphem. Darreichung des Weines, vereinzelt: *Müller* 14 f. (Amer. Journ. Arch. XVII 1913, 4, schlecht erhalten). — Blendung: Mon. X Tf. 53, 2 (Brit. Mus. B 154, wohl attisch-nesiotisch, vgl. § 256; *Müller* 4 bezeichnet die Amphora irrig als Skyphos); Anz. X 1895, 35; Gaz. arch. XII 1887 Tf. 1. — Flucht aus der Höhle, vgl. *Müller* 26 ff. mit Liste, *Schneider* 60 ff.: Rev. arch. XXXI 1897, 30 f. Abb. 285 (*Heydemann* Gr. Vb. Tf. 8, 2); Louvre I Tf. 18, 482; Bibl. nat. I 189; *Overbeck* Tf. 31, 5 f.; Journ. hell. stud. IV 1883, 249, 261, 263; Anz. XXVII 1912, 337; Mon. d. Inst. I Tf. 7; Ann. d. Inst. 1876 Tf. R 2, vgl. *Luckenbach* 505: Verfolgung durch Polyphem, trotz *Müller* 28. — Kirke: *Müller* 49 ff. Abb. 4 f. (*Buschor*² 128); Arch. Zeit. XXXIV 1876 Tf. 15; Journ. hell. stud. XIII 1893 Tf. 2; fraglich Brit. Mus. Cat. B 503 (*Müller* 56). — Sirenen (vereinzelt, spät): Journ. hell. stud. XIII 1893 Tf. 1 (*Hauser* Gr. Vm. III 23; vgl. *Müller* 36 f.). Ob die dekorative Sirene bei dem Wettsegeln des Nikosthenes bewußt an die Odyssee anklingt, fragt sich, vgl. § 292.

Thebanischer Kreis.

Kadmos und Harmonia: W. V. C Tf. 7, 3 (Myth. Lex. II 842), vgl. Apollon mit dem Wagen § 343
des Admet, Ausonia VII Tf. 1. — Aktaion: Elite céram. II Tf. 103 C; *Heydemann* Gr. Vb. Tf. 8, 3; *Kuruniotis* Ath. Mitt. XXXVIII 1913, 305 Tf. 17, 2 f.; vgl. *Bethe* XV 1890 Tf. 8. — Sphinx: Jahrb. XXIX 1914, 244 f., vgl. 246, 3; *Robert* Oidipus II 19 ff. (*Collignon-Couve* Vases d'Athènes Nr. 895; *Nicole* Suppl. Nr. 965); *Hofmann* Griech. Vasen in Mannheim Tf. 1, 1. Oidipus: *Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 16, 2 (*Overbeck* Gall. 30 ff. Nr. 28—33 Tf. 1, 11); Brit. Mus. Cat. II B 539; Berlin

Nr. 2028. Nur ein einzelner Mann vor der Sphinx ist sicher auf Oidipus zu beziehen, zumal wenn die Sphinx auf dem Boden sitzt; mehrere Männer können die vergeblich ratenden Thebaner sein, wie öfters deutlich im Rotfigurigen. Typologisch spielen Grabdenkmäler und rein dekorative Zusammenstellungen mit; bei flüchtigen späten schwarzfigurigen Bildchen kann der Maler ebenso im unklaren gewesen sein wie der heutige Betrachter. Vgl. *Heydemann* Gr. Vb. 8, 10; *Jahn* München Nr. 352, 424, 677, 1313. — Auszug des Amphiaraos. Deutlich charakterisiert, d. h. von gewöhnlichen Auszugszenen durch individuelle Züge geschieden ist nur das „tyrrhenische" Bild *Thiersch* Tyrrh. Amphoren Tf. 3 (Abb. 204). Willkürliche Beischriften: *Millingen* Vases Tf. 20 (*Overbeck* Gall. Tf. 3, 7); Ann. d. Inst. 1863 Tf. G (Myth. Lex. I 295, Typus der Darreichung eines Kranzes; als ob Eriphyle ihm ihren Verräterlohn, das Halsband, ins Gesicht streckte!). — Tötung der Ismene durch Tydeus: *Graef* Vasen v. d. Akrop. Tf. 29, 603 (Journ. hell. stud. XIII 1893 Tf. 11, 1; *Robert* Oidipus 123). Vgl. *Pfuhl* Hermes L 1915, 468ff. — Tod des Amphiaraos: W.V. 1889 Tf. 11, 8 (*Robert* Oidipus 245). — Muttermord des Alkmaion: Jahrb. VIII 1893 Tf. 1, vgl. § 249 (Abb. 207; Myth. Lex. III 2739, irrig auf Polyxena gedeutet). — Die nicht deutlich charakterisierten Bilder des troischen Waffenstreites bezog man früher auf den Kampf von Tydeus und Lykurg nach dem Tode des Archemoros, *Jahn* Ber. Sächs. Ges. 1853, 28f. Tf. 3, vgl. § 342.

Argonautika.

Harpyen und Boreaden (zu ergänzen): frühattisch, Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 9, 1 (*Perrot* X 76). — Verjüngung des Aison: *Gerhard* AV Tf. 69, 5; Mon. d. Lincei XVII 122, vgl. *Nilsson* Archiv f. Religionswiss. XVI 1913, 314 f. — Aufkochen des Hammels: AV Tf. 157, 1; Louvre Tf. 86, 372; Brit. Mus. Cat. II B 328.

Kretische Einzelmythen.

Goldener Hund des Zeus: Louvre I Tf. 17, 478, wohl richtig gedeutet von *Barnett* Hermes XXXIII 1898, 638 ff., wogegen *Perdrizet* Bull. hell. XXII 1898, 586 einen eher böotischen als attischen Deckel schwerlich mit Recht herzieht, vgl. § 210. Zum Mythus Myth. Lex. III 1502ff.; *Robert* Heldensage 378f. — Bienen des Zeus: Brit. Mus. Cat. II B 177.

Pygmäen.

Kampf mit den Kranichen: Gr. Vm. Tf. 3 (Klitias); Not. d. scavi 1897, 233; dick und bärtig auf einer neuerworbenen Scherbe in Berlin; spät: Ath. Mitt. XVI 1891, 309f. Nr. 1164; vgl. XXVI 1901, 55, 8. — Italisch und spät ist *Inghirami* Gall. omerica I Tf. 53 (*Dubois-Maisonneuve* Introduction Tf. 78, 3; Myth. Lex. III 3294, 4, vgl. 3295, 6!).

Geschichtsbilder fehlen fast ganz; für die Griechen war die Heldensage Geschichte. — Eine Heerschau des Peisistratos erkennt *Helbig* Sitz. Akad. München 1897 II, 259 in dem Rundfries einer Schale, deren Darstellung und Stil auch die Beziehung auf Hippias und Hipparch nicht ausschließt: Mon. d. Inst. IX Tf. 10, vgl. § 297 (Andokides). — Der Tyrannenmord ist wie in rotfigurigen so in einzelnen späten schwarzfigurigen Bildern in mehr oder minder enger Anlehnung an die Erzgruppe dargestellt. Arch.-ep. Mitt. III 1879 Tf. 6 (N. Jahrb. XVII 1906 Tf. 1, 1; *Masner* Österr. Mus. 32 Nr. 264).

---

§ 344 Die Bilder aus dem Leben durchdringen sich insoweit mit den mythischen, als diese oft nur durch Beischriften mythisiert sind; dies gilt besonders für Kriegsbilder, in geringerem Maaße für Jagd und Agonistik, kaum für Kultus und häusliches Leben.

Krieg. Sehr häufig, alle Phasen von Rüstung und Abschied bis zur Heimbringung der Leiche.
Abb. 298 *Gerhard* AV Tf. 208 (*Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 21), Tf. 211; 215; 248; 258, 3; 262—266; *Roulez* Vases de Leyde Tf. 16, 2; *Zannoni* Scavi d. Certosa di Bologna Tf. 107 (Hinterhalt im Weinberg); Journ. hell. stud. XVIII 1898, 293; XIX 1899, 227 (Beobachtung von Wahrzeichen; zu 228f. vgl. § 345, Kultus); *Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 11, 2 (Brit. Mus. Cat. II B 658; Krieger halten behelmte Köpfe).

Jagd. Nicht häufig, am liebsten dekorativ in kleinen Nebenbildchen; die alte Hasenjagd lebte lange nach. Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 5, 1; Oikopheles § 253. Elite céram. II Tf. 98 (*Laborde* Vases Lamberg II Tf. 18); *Gerhard* Trinkschalen Tf. 2; AV Tf. 93, 1; Louvre Tf. 83, 294; *Walters* II Titel; Mon. d. Inst. III Tf. 44; Gr. Vm. I 265; Not. d. scavi 1897, 232; *Cecil Smith* Forman Collection 62 Nr. 324; Rev. arch. XVIII 1891, 367, 369. Stierfang: Berlin Nr. 1900.

Übungen, Wettkämpfe, Spiele. Häufig, zumal im späteren Stil. Vgl. *Gardiner* Greek athletic sports and festivals, London 1910; zu den panathenäischen Amphoren §§ 346ff.: der anfangs noch bewahrte Archaismus der Kämpferbilder lockerte sich immer mehr bis zu völliger Freiheit der Zeichnung im 4. Jahrh. (*Gardiner* 280, 283, 290, 357, 407, 427, 442f.; Mon. d. Inst. X Tf. 48e—h). Wir verzichten auf eine feinere Einteilung. Gymnastik. *Gardiner* 244, 281, 306, 314, 324 Abb. 77, 328, 360f., 383, 388, 390f., 393, 397, 416, 418, 420, 422f. 433, 439f., 444; *Gerhard* AV Tf. 256f., 259f.; Mon. d. Inst. I Tf. 22; Ann. d. Inst. 1846 Tf. L, 1882 Tf. H; *Stackelberg* Gräber der Hellenen Tf. 12; *Thiersch* „Tyrrhen." Amphoren Tf. 2, 1—4 (Abb. 203); *Adamek* Unsign. Vasen d. Amasis Tf. 2; W. V. 1890 Tf. 3, 1f, g, 2f, g (dekorativer Wechsel von Waffenläufern und Reitern), Tf. 4, 3; Abb. 258 (alles Nikosthenes); *de Ridder* Bibl. nat. I 160, 246f. — Hippik. Eigenartiges ist selten; z. B. *Dubois-Maisonneuve* Introduction Tf. 24, 4: Nike fliegt mit Binde auf einen am Altar stehenden Reiter zu. Die alten dekorativen Reihungen wettrennender Reiter und Wagen oft in kleinen Nebenstreifen. Abb. 203, 206; *Gardiner* 243, 245, 456, 458, 461; Mon. X Tf. 48k; AV Tf. 111, 125, 131, 136, 247ff., 267 (Gr. Vm. Tf. 103, vgl. I 262); W.V. 1890 Tf. 3, 2 (Nikosthenes);

Collignon-Couve Vases d'Athènes Tf. 31, 777, vgl. Mon. d. Lincei XXII Tf. 62, 5; *Walters* II Titel; Louvre Tf. 80, 223; 84, 314; 86, 345; Abb. 245 (Charitaios, unsigniert). Das wappenartige Viergespann von vorn noch bei Andokides, Abb. 268, und Nikosthenes, Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 16, 1; vgl. Louvre Tf. 83, 294; 77, 190 (Reiter). — Spiele. *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 9; Mon. d. Inst. I Tf. 47 B; *de Ridder* Bibl. nat. 191; Hahnenkampf: Ann. d. Inst. 1863 Tf. G; Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 21, 1; Louvre Tf. 70, 90.

Musik in Gymnastik, Kultus, Symposion und Komos s. o., z. B. AV Tf. 260, und unten passim. Agon: *Gardiner* 231; *Benndorf* Gr. u. sic. Vb. Tf. 43, 4a; vgl. § 346 (panathenäische Amphoren); Brit. Mus. Cat. II B 188; *Masner* Österr. Museum Nr. 234.

Seewesen. Oft Kriegsschiffe und Boote von gleichem Typus, vereinzelt Handelsschiffe und anderes. Abb. 259 (Nikosthenes); 231 (Exekias, vgl. *Heinemann* Landschftl. Elem. 79, 4; Mon. d. Lincei XXII Tf. 60, 2); Handelsschiffe neben Kriegsschiffen: DA IV 35 (*Schreiber* Kulturhist. Bilderatlas Tf. 45, 9—12). — Taucher oder bestrafte Seeräuber (spät): Abb. 281 (Arch. Zeit. XXXI 1873 Tf. 5; *Dumont-Chaplain* I Tf. 23); vgl. *Roßbach* Aus der Anomia 202; *Mayer* Ath. Mitt. XVI 1891, 310, 1. — Fischer: Berliner Neuerwerbung, späte schwarzfigurige Bauchamphora, ein Mann sortiert kleine Fische, andere tragen große und Körbe voll kleinen an Stangen (*Höber* Monatshefte f. Kunstwiss. XI 1918 Tf. 15). Ein Thunfisch wird zerlegt: *Gerhard* AV Tf. 316, 1 (*Höber* a. O. Tf. 10, 5).

Landwirtschaft. Selten. Abb. 248, 294; W. V. 1889 Tf. 7, 2a (Nikosthenes); *Perrot* X 127 (231, 265); *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 54, 2; *Jahn* Ber. Sächs. Ges. 1867 Tf. 2, Tf. 3, 1; Annual Brit. Sch. Ath. VIII 266 (Forman Collection 62 Nr. 323); vgl. Ath. Mitt. XIII 1888, 441 (Pinax mit Weinernte). Herden: *Thiersch* „Tyrrh." Amph. Tf. 2, 3 f. (Abb. 203); W. V. 1888 Tf. 1, 9 f. (Abb. 208; *Perrot* X 233 f., Theozotos). Schweinezucht: Zwischen zwei Männern im Mantel bespringt ein Eber eine Sau (Lekythos mittlerer Stilstufe in Zürich).

Handel. Selten und mehr oder minder spät. Mon. II Tf. 44b (*Robert* Bild u. Lied 82; Hermeneutik 116 f.; *Schreiber* Tf. 66, 11 f.; vgl. *Kretschmer* Gr. Vaseninschr. 80; *Marx* Jahrb. f. Phil. Suppl. XXVII 197; *Frickenhaus* Anuari Inst. Estudis Catalans VIII 211); Jahrb. VIII 1893, 180 f.; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 46, 681 f.; *Jahn* Tf. 3,2—Tf. 4, 2; W. V. 1889 Tf. 5, 1c (Taleides).

Handwerk. Selten und meist spät. Schuster, Schmiede, Erzarbeiter: Mon. d. Inst. XI Tf. 29 (*Schreiber* Tf. 69, 6; 71, 6); Journ. hell. stud. XXVIII 1908 Tf. 30; *Jahn* Tf. 5, 2 f. (Elite céram. I Tf. 51); Mon. d. Lincei XVII 55. Töpfer: Gr. Vm. I 159; *Jahn* Tf. 4, 4.

Häusliches Leben. Selten. Elite céram. III Tf. 36 B, vgl. *Graef* Vasen v. d. Akrop. Tf. 70, 1211; *Gerhard* AV Tf. 74; *de Ridder* Bibl. nat. I 205; *Bieber* D. Dresdn. Schauspielerrelief, Bonn 1907, 50; *Jahn* Tf. 1, 4 (Mörser); Louvre Tf. 68, 60 (Schaukel; Fest der Aiora?). — Sandalokratie: *Heydemann* Antikensamml. in Ober- u. Mittelitalien Tf. 1, 5, vgl. *Wolters* Ath. Mitt. XXX 1905, 405 f. — Brunnenhaus: Wasserholen (öfter) und Duschen. Abb. 295 f.; *Gerhard* AV Tf. 307 ff.; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 30; Elite céram. IV Tf. 17 f.; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 11, 66; *Inghirami* Vasi fittili I Tf. 43; Louvre Tf. 83, 296 (*Sudhoff* Aus d. ant. Badewesen 59 ff. passim); vgl. *Fölzer* D. Hydria 99 f.; Abb. 276 (Silen als schreckender Kobold). — Hochzeit. Die sicheren realistischen Bilder vereinzelt. Abb. 205; *Panofka* Cabinet Pourtalès Tf. 8, 3 (Guide exhib. greek and rom. life Abb. 12, Brit. Mus. B 485), vgl. *Nawrath* De Graecorum ritibus nuptial., Diss. Breslau 1914, 13; zur Frage der Hochzeitsfahrten im Typus des Götterzuges § 334; vgl. auch Ausonia IV 132 (*Nawrath* 16 f.). — Tod (auf Sepulkralgefäßen, Thonfriesen und geweihten Pinakes). Mon. d. Inst. III Tf. 60; VIII Tf. 4, 5 oben; Bibl. nat. I 244 Tf. 11, 355 (*Micali* Storia Tf. 96, 1); *Pellegrini* Vasi d. Bologna 24; Ant. Denkm. II Tf. 9—11 (Abb. 278); Ἐφ. 1888 Tf. 11; *Perrot* IX 251—257 Tf. 12; Archiv f. Religionswiss. XII 1909, 195. Weiteres §§ 309, 317 f. Anscheinend unmythisch, also im Übergange zu den idealisierten Bildern der weißen Lekythen ist Anz. VIII 1893, 86 (*Heinemann* Thanatos Tf. 2, nicht rotfigurig!): Hypnos und Thanatos mit dem Toten.

Gelage, Komos, Erotik. Nicht häufig, aber aus allen Epochen, entsprechend der Beliebtheit des Gegenstandes im korinthischen wie im reifen strengen rotfigurigen Stile. Jahrb. VIII 1893, 94; Journ. hell. stud. VII 1886, 197; Louvre Tf. 62, 876; 63, 2; 79, 216; 84, 314; *de Lasteyrie* Musées de provence Tf. 18; Ath. Mitt. XV 1890 Tf. 12, 2; XIV 1889 Tf. 13 f. (Abb. 254): Kleisophos, §§ 285 f., wo Weiteres; vgl. Berlin Nr. 1878, 1890; Brit. Mus. Cat. II B 382, 679. Fleischer, Köche (vereinzelt, vgl. Kultus, Opfer): Anz. XV 1900, 219, 25; *Graef* Vasen v. d. Akrop. Tf. 42, 654a; vgl. *Gerhard* AV Tf. 316, 1 (Thunfisch); *Graef* Tf. 82, 1525 (Bäcker?). — Komos (Tanz). Schwärmende Zecher und Tänzer sind auf den älteren schwarzfigurigen Vasen zumal im „tyrrhenischen" Kreise häufig, oft derb erotisch (s. u.); meist sind diese Bilder nebensächlich behandelt, nicht so sorgfältig wie z. B. auf der Knopfhenkelschale des Ergotimos (W. V. 1888 Tf. 4, 2d). Vgl. Louvre Tf. 59, 838; 60, 870; *Micali* Storia Tf. 83. Der spätere Stil folgt in der Durchbildung seiner ziemlich seltenen Komosbilder dem Rotfigurigen: *de Lasteyrie* Musées de provence Tf. 18; Bull. de Bruxelles II 1909, 52; vgl. Berlin Nr. 2094; Brit. Mus. Cat. II B 192, 299. — Erotik. Grob Erotisches oft im Komos, besonders auf den „tyrrhenischen" Amphoren, abgebildet nur Strena Helbigiana 63 f. Weiterhin sind oft nur Symplegmen in den verschiedensten Schemata zusammengestellt, bisweilen mit Angabe des Ortes: Symposion, Weinlauben; seltener sind Einzelpaare. Not. d. scavi 1913, 340; *Graef* Vasen v. d. Akrop. Tf. 80, 1487 (Vorbereitungen), Tf. 85, 1639, 1669, 1684 f.; Berlin Nr. 1798 B; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 36, 854 B. Päderastie, im schwarzfigurigen Stil anders als im strengen rotfigurigen eher seltener als die normale Liebe und zurückhaltender im Ausdruck, deshalb jedoch nicht anständiger (mit Ausnahme der Geschenkszenen, in welchen auch Paidika und Hetären nebeneinander vorkommen: Louvre Tf. 18, 479). *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 13, 7; *de Ridder* Bibl. nat. I Tf. 5, 206; Louvre Tf. 67, 51; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 4 (Nikosthenes, verstümmelt); *Collignon-* § 345.

Couve Tf. 38, 1094; Anz. XXVII 1912, 360, XXVIII 1913, 205, 51; *Graef* Tf. 86, 1761, vgl. Berlin Nr. 1773 f., 2058 (Bibl. nat. I 234, vgl. § 331). Erguß beim Flötenspiel (altattisch): Berlin Nr. 1684, vgl. § 331.

Kultus. Nicht häufig. Prozession, Opfer, Spende: *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 2 f.; Abb. 221; Louvre Tf. 63, 10; Journ. hell. stud. XXXI 1911, 10, 8; 1912, 174; Abb. 297; Anz. XXV 1910, 457; *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 33 (Lyder); 49, 816; 67, 1220; 76, 1282 (Panathenäen?); 74, 1281: Schiffskarren des Dionysos, Weiteres Jahrb. XXVII 1912, 61 Beilage (*Frickenhaus*); Phallospflug: *Heydemann* Mitt. aus d. Antikensamml. in Ober- u. Mittelitalien, 3. Hall. Winckelmannsprogr. Tf. 2, 3 (*Milani* Studi e materiali II 78, vgl. *Bulle* Silene, Diss. München 1893, 66); Anz. X 1895, 36: Diphrophoren; *Micali* Storia Tf. 96, 2 (vgl. o. Gelage: Fleischer, Köche). Peplophorie s. im Folgenden. — Kulttänze (Spende): *Frickenhaus* Lenäenvasen 3 ff. Tf. 1; *Masner* Österr. Museum 31, vgl. Berlin Nr. 2010 (Gewandtanz; dazu gehört auch die Peplophorie, vgl. § 323: *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 51; vgl. *Gerhard* AV Tf. 324); *Benndorf* Gr. u. sic. Vb. Tf. 43, 4b; *de Ridder* Bibl. nat. 181 (Waffentanz). Mummenschanz s. u. — Weihung von Zweigen und Binden an Kultbildern (Hermen) und Brunnen: Louvre Tf. 85, 325, vgl. *Zahn* Berl. philol. Woch. XXII 1902, 1268; Brunnen s. o., z. B. Abb. 296. — Wahrzeichenbeobachtung: Journ. hell. stud. XIX 1899, 227. Nicht hierher gehört 228 f.: es stellt vielmehr den Racheschwur des Orestes an Agamemnons Grabe dar (vgl. *Jacobsthal* Zeitschr. f. bild. Kunst LV 1921, 102 f.). — Metragyrt: Ann. d. Inst. 1865 Tf. F (*Schreiber* Bilderatlas Tf. 20, 3).

Mummenschanz. Journ. hell. stud. Tf. 14; *Gerhard* Trinkschalen u. Gefäße Tf. 30, 1 f. (Berlin Nr. 1830); *Panofka* Parodien und Karrikaturen, Abh. Akad. Berlin 1851 Tf. I 4, 5 (Berlin Nr. 1697); Bull. napol. n. s. V Tf. 7; vielleicht auch W. V. 1890 Tf. 1, 2 (Nikosthenes). Es ist klar, daß wir hier nicht mehr weit von komischen Chören sind; als solche selbst lassen sich die Bilder jedoch nicht erweisen. Vgl. *Poppelreuter* De comoediae Atticae primordiis, Diss. Berlin 1893. — Einfluß des Theaters ist überhaupt nicht nachweisbar. Wo man daran gedacht hat oder denken könnte, ist die Deutung teils sicher falsch, teils unsicher. *Pernice* Jahrb. XXI 1906, 45 ff., dagegen entscheidend *Wolters* bei *Münzer* Cacus 124 ff., vgl. § 331; *Maxim. Mayer* Arch. Zeit. XLIII 1885, 120 ff. Tf. 7, 2; Ath. Mitt. XVI 1891, 302 ff. Tf. 9, vgl. § 322; *Pottier* Mon. grecs II Tf. 14; *de Ridder* Bibl. nat. I 237 Nr. 343. — Zirkus (im heutigen Wortsinne). *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 57, 1 (*Schreiber* Bilderatlas Tf. 24, 2; *Gardiner* Sports and festivals 245); *Pottier* Catal. III 814 F 410.

Besonderes. *Heydemann* Gr. Vb. 14 Titel, Innenbild einer gewöhnlichen späten schwarzfigurigen Schale, ähnelt späteren Münzen, darf jedoch nicht nach diesen angesetzt werden, da die auf einer Spitzamphora sitzende Eule schon vorher als Siegel gedient haben kann (*Collignon-Couve* Vases d'Athènes Nr. 1097, vgl. 1098: Eule auf Zweig).

Die panathenäischen Amphoren

§ 346 Die historisch-antiquarischen Probleme, die diese merkwürdige Gattung der Forschung stellt, können hier um so weniger erörtert werden, als vieles noch strittig ist. Uns genügt die Tatsache, daß typisch bemalte Vorratsgefäße voller Öl zwischen 566 und 312 als Preise bei den panathenäischen Spielen gegeben wurden. Viele kennzeichnen sich durch die Inschrift τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων, im 4. Jahrhundert auch durch Namen von Archonten und anderen Beamten als amtlich, manche dagegen durch erhebliche Abweichungen vom Typus, zumal in den für die panathenäischen Spiele unmöglichen Darstellungen (Krieg, Zirkuskünste) als nichtamtlich. Die Grenze ist nicht sicher zu ziehen; nach der strengsten Auffassung wären nur die Amphoren mit Inschrift amtlich. Dies Kennzeichen versagt jedoch gegenüber Bruchstücken und erscheint dadurch in bedenklichem Lichte, daß auf sonst ganz gleichartigen Amphoren Inschriften bald erscheinen, bald fehlen. Man ist durch den Fundzufall sogar ernstlich getäuscht worden. Darstellungen musischer Agone gab es früher nur auf inschriftlosen Amphoren; dies paßte zur Überlieferung, daß bei musischen Agonen keine Ölpreise gegeben worden seien. Jetzt besitzen wir aber eine solche Amphora mit Inschrift aus dem 5. Jahrhundert; die Überlieferung bei Aristoteles und in einer Inschrift des 4. Jahrhunderts gilt als offenbar nur für ihre Zeit. — Unter diesen Umständen betrachten wir als „pseudopanathenäisch" nur die durch entscheidende Abweichungen gekennzeichneten Amphoren und beschränken uns auf die rein kunstgeschichtliche Betrachtung. Auch diese kann und braucht nicht ins Einzelne zu gehen: wir haben eine für die Gesamtheit unverbindliche Sondererscheinung vor uns, erkennen die Grundzüge ihres Wesens und ihrer Entwicklung, bedürfen jedoch für die Einzelheiten noch einer Monographie mit zahlreichen, stilistisch treuen Abbildungen.

Abb. 299 ff. Die Entwicklung der Form von dem Grundtypus der bauchigen Spitzamphora mit kleinem Fuße zu der aufstrebenden Eleganz der Spätzeit s. §§ 304, 309. Man tut dem Grundtypus unrecht, wenn man ihn einfach als Kreuzung von Hals- und Bauchamphora bezeichnet; dies trifft höchstens auf die Verzierungsweise zu: typische Halsornamentik und Bildfelder, diese freilich von besonderer Größe. Die Vorderseite zeigt die Athena Promachos, bald

nach Beginn der Reihe regelmäßig zwischen zwei Säulen, die im 6. und 5. Jahrhundert auf den Inschriftamphoren stets Hähne, im 4. Jahrhundert verschiedene Gestalten bis zu Statuengruppen tragen. Rechts neben der linken Säule läuft die Hauptinschrift senkrecht entlang, im 4. Jahrhundert neben der rechten Säule die Nebeninschrift, beide zuletzt regelmäßig χιονηδόν geschrieben, bisweilen auch vertauscht. Die Rückseite zeigt den gymnischen, hippischen oder musischen Agon, für den der Preis verliehen ist. — Die Athenagestalt machte die natürliche Entwicklung vom hohen zum späteren Archaismus mit, weiterhin bietet sie ein merkwürdiges Schauspiel archaistischer Formgebung. Tief ins 5. Jahrhundert hinein erhielt sich an ihr ein „laxer" Archaismus, der in den alten, immer mehr ausgefahrenen Geleisen weiterlief und einzelne freiere Züge aufnahm, so in der Faltenzeichnung und im Auge; im Gewand ist manieristische Faltenlosigkeit neben stark perspektivischer Saumrundung zu finden. Die Proportionen entwickelten sich immer mehr zu unmöglicher Schlankheit und unnatürlicher Verkleinerung nach oben: man empfand dies offenbar als altertümlich und palladienhaft. So gelangte man etwa um die Wende des 5. und 4. Jahrhunderts zu geradezu lächerlichen Gestalten, denen auch die reichsten Gewandmuster keine Würde zu geben vermochten; das kleine, bis auf das starke Kinn stilistisch freie Köpfchen wirkt auf solchem Körper auch nicht ernsthaft.

Abb. 299, 304—306 Abb. 300, 307 ff. Abb. 299, 304 f. Abb. 306

So konnte es nicht weitergehen und wirklich trat mit der allgemeinen Erneuerung, die sich für uns im zweiten Seebund und in der Eirene des Kephisodot ausdrückt, ein Umschwung ein. Die Athenagestalten von 373, 367 und aus der Werkstatt des Kittos — des einzigen Meisters, den wir außer dem älteren Sikelos kennen — zeigen wieder erträgliche Proportionen, ein würdiges Haupt und ein einfaches Gewand von spätarchaischem Typus. Gewand und Haltung blieben weiterhin die Hauptträger des Archaismus, der Kopf ist meist ganz frei, wenn auch mit Neigung zu den klassischen Formen des 5. Jahrhunderts; gelegentlich kommt jedoch noch im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts ein archaischer Kopftypus vor. Diese Spätzeit, nachweisbar seit 336 (340), brachte dann noch eine doppelte Neuerung: das Palladion machte kehrt nach rechts, wobei der Schild nun in stark perspektivischer Innenansicht erschien, und das Gewand erhielt die bekannten, gezierten Schwalbenschwänze des archaistischen Stiles. Diese Wirkung wurde ausnahmsweise noch dadurch gesteigert, daß Athena mit geschlossenen Füßen dasteht, eine offenbar nicht durchgedrungene Änderung des alten Typus.

§ 347 Abb. 300, 307 Abb. 308 Abb. 309

Die Rückseiten folgten trotz der Beibehaltung der alten Technik fast ganz der allgemeinen Stilentwicklung. Wieweit der „laxe" Archaismus bei ihnen hinabreicht, bleibt zu untersuchen; eine gewisse Verspätung ihrer Formensprache ist für das 5. Jahrhundert sehr wahrscheinlich; denn Formen, die man schematisch um 470 oder 460 ansetzen würde, paaren sich nicht nur mit jüngeren Einzelheiten, sondern berühren sich auch mit jenen der Amphora von 373 zu eng, als daß drei Menschenalter dazwischen liegen könnten. Frühklassische Motive und entsprechende, allenfalls auch spätarchaische, an die Stilstufe der Tyrannenmörder erinnernde Einzelformen scheinen bis gegen Ende des 5. Jahrhunderts gemeinsam nachzuklingen. Weiterhin ist die Zeichnung meist völlig frei, zuletzt bis ins Einzelne den spätattischen rotfigurigen Vasen entsprechend; doch klingen immer wieder strenge Formen der Bauchmuskulatur und selbst der Rumpfhaltung durch; es ist, als ob die Maler an ältere Erzstatuen gedacht hätten — worauf Technik und Gegenstand leicht führen konnten.

Abb. 301

So führt eine vorurteilslose Untersuchung der so verschiedenartigen stilistischen Entwicklung der Athenagestalt und der Agonbilder zu dem gleichen Ergebnis, und die Betrachtung der Gefäßformen bestätigt es: wir haben eine einheitliche, wenn auch nicht schematisch gleichmäßige, sondern in lebendigem Wechsel bewegte Entwicklung vor uns. Man hat die verschiedenen Grade und Formen des Archaismus verkannt und organisch Zusammenhängendes gewaltsam getrennt, indem man ohne jeden Anhalt in der Überlieferung eine Lücke von Kleisthenes oder Xerxes bis zum zweiten Seebund annahm. Dies von innen heraus gewonnene Ergebnis wird äußerlich bestätigt durch eine rotfigurige Amphora, deren Form und Ornament panathenäisch sind; sie stellt sich darnach zu den Anfängen der jüngeren Reihe; nach dem Stil der Bilder kann sie aber nicht später als um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden sein. — Ob die Herstellung der panathenäischen Amphoren mit der allgemeinen Blüte der Vasenmalerei gegen Ende des 4. Jahrhunderts aufgehört

hat, etwa durch eine Verordnung des Demetrios von Phaleron, fragt sich noch. Später sind jedenfalls Erzamphoren statt der alten tönernen verwendet worden. Einzelne inschriftlose Tonamphoren von auffällig barocker Zeichnung möchte man für wesentlich später halten; hier könnte künstlerischer oder privater Archaismus, etwa der Ersatz eines zerstörten oder verlorenen Familienstückes vorliegen; angesichts der späthellenistischen Darstellung einer bemalten Amphora in einem delischen Mosaik sind solche Möglichkeiten nicht abzuweisen.

§ 348 Literatur, Einzelheiten. Die Monographie von *v. Brauchitsch* D. panath. Amphoren, Leipzig 1910, mit Abb. und Tafel beschränkt sich auf die Inschriftamphoren und ist, wie der Verfasser selbst sagt, nur eine Vorarbeit. Als solche verdienstlich, leidet sie darunter, daß *Brauchitsch Graefs* Hypothese von der großen Lücke weniger kritisch prüft als möglichst zu stützen sucht; die Gegeninstanzen werden daher von ihm wie von *Graef* Vasen v. d. Akropolis Nr. 912—1138 Tf. 56—65 allzu leicht abgetan, obwohl *Furtwängler* Meisterwerke 204, 1 und *Pottier* Cat. 790 ff. die oben ausgeführte Ansicht vertreten und *Graef* selbst 115 VI von einer Reihe älterer Stücke zugibt, daß „nur ein Teil davon noch vor die Zeit der Perserkriege gehören kann". So werden Scherben, die auch *Graef* gegen Mitte des 5. Jahrh. ansetzt, einfach als nichtamtlich betrachtet (*Graef* Tf. 60 f., 992 f.) und die älteren Amphoren in schematisch datierten Klassen zwischen 560 und den Perserkriegen zusammengedrängt. Hiergegen wendet sich in vorwiegend historisch-antiquarischer Untersuchung mit gesundem Urteil *Gardiner* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 179 ff. Tf. 4, ferner auf Grund wichtiger skythischer Funde *Radloff* Izvest. arch. komm. XLV 1912, 76 ff. (russisch, vgl. Anz. XXVII 1912, 373 ff., 338 ff.): amtliche Amphora mit musischem Agon; ähnlich *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII 503 f. Vgl. auch *Breccia* Cat. ant. ég. Mus. Alexandrie LVII (*Pagenstecher* Exped. Sieglin II 3, 8 f.). Anfänge: *Frickenhaus* Tiryns I 109 f. Technik: § 245. *Brauchitsch* 155 f. weist auf einen Zusammenhang der älteren und der jüngeren Ritztechnik hin, der auch entschieden gegen die Annahme einer Unterbrechung spricht. Weiß im 4. Jahrh. oft auf Tongrund. Zum Stile der ältesten Amphoren *Langlotz* Z. Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei 9 ff. Tf. 1. Bei einer Amphora aus der Zeit der Perserkriege ähnelt der Kopf der Athena den rotfigurigen Köpfen des Kleophradesmalers (*Beazley* 44). — Weitere Nachträge zu *Brauchitschs* Katalog: *Six* Gaz. arch. XIII 1888, 290, 2 (Sikelos Zeitgenosse des Nikosthenes); *Robinson* Amer. Journ. Arch. XII 1908, 47 f.; XIV 1910, 422 ff. (Archontenliste);
Abb. 300 f. XV 1911, 504 ff. (Abb. 300 f.): Archon Asteios 373/2; *Pellegrini* Vasi felsinei 7 ff.; *Leroux* Vases de Madrid Nr. 70 f. Tf. 13; Rev. arch. XV 1910, 310; Berl. phil. Woch. XXXII 1912, 917 (*Behn*); Anz. XXVIII 1913, 183, 189 f.; XXIX 1914, 287 f.; XXXIV 1919, 77 ff. (*Behn*); Annual Brit. Sch. Ath. XVI Tf. 13; Not. d. scavi 1911 VIII suppl. 15; 1917, 146; Mon. d. Lincei XXV 492 f. (*Orsi*); Röm. Mitt. XXVI 1911, 128 Abb. 61 a; Eos XVIII 48 ff.; Schles. Vorzt. VI 50 ff.; eine archaische Amphora mit bemerkenswerter Darstellung in Nauplia: siegreicher Knabenreiter. Weitere Abbildungen (Auswahl): Mon.
Abb. 304 ff. d. Inst. I Tf. 21 f. (schlecht); X Tf. 47—48 n (Abb. 304 ff.); *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. A 1—12, B (schlecht); Mon. d. Lincei XXII Tf. 64, 2 (*Brauchitsch* Tf. 4 f. Nr. 36); *Walters* I Tf. 33 f.; Brit. Mus. Catal. II Tf. 3; *Gsell* Fouilles de Vulci Tf. 17, 2; Annual Brit. Sch. Ath. XIII Tf. 5; Louvre Tf. 81 f., 276—278, 283; *Buschor*[2] 143; *Lau* Gr. V. Tf. 11, 1; Journ. hell. stud. Tf. 6, 2 (Tf. 8); XXVII 1907 Tf. 18, 20; Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 9, 1; Bull. hell. VI 1882 Tf. 2; Compte rendu Petersb. 1876 Tf. 1, 1 f.; 1881, 76; Amer. Journ. Arch. X 1906, 386 ff. Tf. 16; *Böhlau* Samml. Vogell 14 Tf. 4, 5; viele Abb. von Rückseiten wiederholt, dazu einige neue bei *Gardiner* Greek athletic sports and festivals, London 1910, 279—283, 290, 357—361, 381, 407, 422 f., 425, 427, 439 f., 442—444, 456, 458, 461. Eine plumpe Fälschung ist Mon. Piot XX 86 f. (ob mit Benutzung echter Scherben der anderen Seite?). Mosaik: Annual Brit. Sch. Ath. III Tf. 16.

Abb. 299 Entwicklung. Zweifellos ist das hohe Alter vortypischer Stücke wie der Burgonamphora, die sicher der ersten Hälfte des 6. Jahrh. angehört: linksläufige redende Inschrift (Linksläufigkeit allein noch später, *Brauchitsch* 30 Nr. 31), Tiere am Hals, keine Säulen (Abb. 299; Mon. X Tf. 48 i, k, *Brauchitsch* 7 Nr. 1, dazu Nr. 2 [*Langlotz* Tf. 1] mit Palmettenlotoskreuz am Halse, vgl. *Gerhard* Tf. B 1 f., ohne Inschrift, Gewänder faltenlos; ferner *Graef* Nr. 912—921, 1086 f.). Das zweite Hauptstück ist die Amphora aus dem Archontate des Asteios, 373 (Abb. 300 f.): ihr Athenabild ist im Übergange zu dem schlichten Archaismus, den die Amphoren von 367 (Polyzelos, Abb. 307, *Brauchitsch* 53 Nr. 85) und von Kittos zeigen (Mon. X Tf. 48 b, *Brauchitsch* 55 Nr. 86), verrät aber in den großgerundeten Saumfalten des Überfalles noch deutlich den Zusammenhang mit dem karikierten halbarchaischen Typus (Abb. 306; Mon. X Tf. 48 c, d, *Brauchitsch* Nr. 80 f., 50, Nr. 76 Tf. 6; Anz. XXIX 1914, 287). Weiter führen zunächst die Rückseiten dieser Amphoren. Die der letztgenannten, Mon. X Tf. 48 h 13 f., dazu Anz. 1914, 288, Journ. hell. stud. 1907 Tf. 20, setzt *Furtwängler* a. O. in die zweite Hälfte des 5. Jahrh., stilistisch richtig, doch kann der Stil noch zu Anfang des 4. Jahrh. nachgelebt haben. Die Polyzelosamphoren und vollends die des Kittos zeigen dagegen schon entschiedene Stilelemente des 4. Jahrh., zumal in Proportionen und Kopftypus (Mon. X Tf. 48 e 1, g 12, *Brauchitsch* 54 Abb. 13); die letztgenannte Polyzelosamphora hat einen dekorativ wirksamen archaistischen Zug in den Läufern, vgl. u. Die Gefäßformen, soweit genau abgebildet, bestätigen dies Verhältnis (am auffälligsten die Mündung). Die Asteiosamphora fügt sich vortrefflich ein und führt weiter (Abb. 301); ihr Kampfrichter zeigt klassizistische Züge, die ihn eng mit einem älteren Typus verbinden; man versteht ihn erst durch den Vergleich mit diesem: Mon. d. Lincei XXII Tf. 64, 2 (*Brauchitsch* Tf. 5 Nr. 36); Journ. hell. stud. 1912 Tf. 4. Hier ist die Grundform frühklassisch: Rumpf und Füße von vorn, Kopf von der Seite, großzügiges Gewand, dessen Linien jedoch im einzelnen verdächtig frei und etwas unsicher bewegt sind. Letzteres ist auf

der Asteiosamphora noch gesteigert und die Füße, deren gewaltsame Verkürzung nicht mehr erträglich schien, sind in Seitenansicht gedreht; nur der Oberkörper steht noch unvermittelt in Vorderansicht. Diese Amphoren kann man unmöglich mit *Brauchitsch* durch eine Lücke von über hundert Jahren in der Herstellung panathenäischer Preisgefäße voneinander trennen. Nur fortlaufende Überlieferung macht einen Abstand von einigen Jahrzehnten denkbar. Genauere Betrachtung, die im Zusammenhange nachzuprüfen bleibt, zeigt auch an den Athleten jüngere Züge: es handelt sich offenbar um Nachahmung frühklassischer Typen von etwa 470 oder 460 in der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. Ganz gleichartig sind die Läufer *Pellegrini* Vasi Felsinei 9 und von diesen führt der gleiche Schritt wie von den älteren Kampfrichtern zu dem der Asteiosamphora zu den Läufern der einen Polyzelosamphora (*Brauchitsch* 54, vgl. 141, 155). Hierher gehört anscheinend auch die Inschriftamphora mit dem musischen Agon, Anz. 1912, 373 f. Die zugehörigen Athenen schließen sich, soweit ersichtlich, ebenfalls eng zusammen: überschlank und kleinköpfig mit einfach archaistischem Gewande (so auch Anz. 1919, 79 f.); dieser Grundtypus, dessen Entartung z. B. *Graef* Tf. 64, 1102 zeigt, ist in der karikierenden Gattung bereichert und „verschönert"; seine Anfänge reichen in den echten Archaismus hinein (Mon. X Tf. 48 l [Abb. 304], m, *Brauchitsch* 11 f. Nr. 3, zu hoch angesetzt). Die Entwicklung des Kopfes können wenige Beispiele zeigen: *Brauchitsch* Tf. 4 Nr. 36; *Graef* Tf. 60, 992; Mon. X Tf. 48 c, d (Abb. 306). — Ähnliche Beobachtungen wie an dieser Gruppe von Amphoren lassen sich vielfach machen. Mon. I Tf. 21, 10 b (*Gardiner* Sports 440, vgl. 444, Journ. hell. stud. Tf. 6, 2) verrät z. B. durch das Umbiegen einzelner Wellenfalten und durch die Anatomie, daß der Archaismus nicht mehr echt ist. — Rotfigurige Amphora: Not. d. scavi 1902, 313.

§ 349 Zu den späten Amphoren, seit Beginn der Archontennamen, s. § 772; hier sei nur auf besondere archaistische Züge hingewiesen. Athenakopf: Mon. X Tf. 47 e; Athleten: *Brauchitsch* 54, s. o.; Compte rendu Pertersb. 1876 Tf. 1, 2; *Graef* Tf. 65, 1113 b; Mon. X Tf. 48 h 15. Barock: Samml. Vogell 14 Tf. 4, 5; Röm. Mitt. 1911, 128 Abb. 61 a (Compte rendu Petersb. 1901 [1903] 10 f. Abb. 13); vgl. *Brauchitsch* Nr. 123 (späte Schriftformen). Zum Töpfer Kittos *Preuner* Jahrb. XXXV 1920, 69 ff.

Auf die Frage der nichtamtlichen Amphoren kann nicht näher eingegangen werden, vgl. *Brauchitsch* 2; *Gardiner* 188, vgl. 186, 27; *Blümner* Sitz. Akad. München 1918, 11 (wenig glückliche Deutung der Inschrift, vgl. § 34, und Annahme, bei den Panathenäen seien Zirkuskünste geübt und mit amtlichen Preisen belohnt worden). Inschriftlose Amphoren sind in der Spätzeit ganz vereinzelt, dagegen im 6. und 5. Jahrh. häufig und denen mit Inschriften oft ganz gleich. Die stärkeren Abweichungen liegen in der geringen Durchschnittsgröße (Inschriftamphoren sind nur selten wesentlich niedriger als 0,55—0,60 *m*, die späten erreichen fast 0,9 *m*), in Form, Ornamentik und Technik (meist gewöhnliche Halsamphoren oder doch Annäherung an diese; ausnahmsweise rotfigurig), vor allem aber in den Darstellungen: zu Athena treten andere Götter, Menschen, Tiere, anstatt der Hähne erscheinen Eulen, Statuen, Kessel, die Bilder der Rückseite weichen ab oder sind ganz ohne Beziehung auf die Panathenäen; schließlich verschwindet Athena selbst, d. h. der Typus der Preisamphora klingt nur noch nach. Beispiele: *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 57 (*de Ridder* Bibl. nat. I 150 ff. Nr. 243); Berlin Nr. 1701; Bonner Studien für Kekule 240, 247; *Gerhard* AV Tf. 247; Etr. u. kamp. Vb. Tf. 1, Tf. A 13—19, vgl. B 35 f., dazu *Graef* Nr. 994 (Athena nach rechts wie sonst erst in der Spätzeit, spätschwarzfiguriges Ornament); *Graef* Tf. 59, 923; *Urlichs* Beitr. z. Kunstgesch. Tf. 14; *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 31, 2 (*Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 42, 1169, rotfigurig). Manche Amphoren, die sich vom herrschenden panathenäischen Typus nur durch Annäherung der Form an die gewöhnliche Halsamphora unterscheiden, sind oben mit aufgezählt, so Louvre Tf. 82, 283; Not. d. scavi 1911 VIII suppl. 15.

Abb. 302 f. Hier zu erwähnen sind endlich die panathenäischen Amphorisken, kleine Salbgefäße in mehr oder minder freier Nachbildung der großen Amphoren, die dem Kreise der böotischen Kabirionkeramik nahestehen. Die meist sehr flüchtige Bemalung, die auch an der Athenagestalt, mit einer fraglichen Ausnahme, keinerlei Archaismus im einzelnen zeigt, weist auf das 4. Jahrh.; es fragt sich, ob die Gattung ins 5. Jahrh. hinaufreicht; im Kern dürfte sie der ersten Hälfte des 4. Jahrh. angehören, wozu auch die anscheinend regelmäßige Wendung der Athena nach links paßt. Jederseits erscheint im allgemeinen nur eine Gestalt, statt der Athena bisweilen ein zweiter Wettkämpfer oder auch statt des Wettkämpfers Eros, Nike oder eine Tänzerin (?). Auffällig ist die Vorliebe für den Fackellauf, der für die Panathenäen bezeugt ist. Compte rendu Petersb. 1876, 55 f., Atlas Tf. 1, 4—7; Anz. XIII 1898, 192 Abb. 11; XIV 144, 38; XXXI 1916, 67, 27 (Abb. 302 f.); Journ. hell. stud. XVIII 1898, 300; *Jacobsthal* Göttinger Vasen 15 Tf. 7, 23; Berlin Nr. 1834; Brit. Mus. Catal. II B 602, wo die Angabe „obverse archaistic" im einzelnen zu prüfen bleibt; hinten ausnahmsweise zwei Gestalten. Ein Stück mit Fackelläufer auch in Kopenhagen. Höhe 0,08—0,19, meist ersteres Maaß. Abb. 302 f.

Die alte Bezeichnung rotfiguriger Näpfe mit Eule und Ölzweig als „panathenäische Skyphoi" ist ganz unbegründet (gleich verziert auch andere kleine Gefäße, so Kantharoi und Lekythen, § 433).

3: Die schwarzbunte Technik

§ 350 Die Malerei mit Weiß auf schwarzem Grunde geht in die neolithische Keramik zurück und schon die kretisch-mykenische Kamaresgattung zeigt eine reich entwickelte „schwarzbunte" Verzierung. Die Technik läßt sich durchs ganze Altertum bis in die spätrömische Provinzialkeramik hinein verfolgen, doch sind die Zusammenhänge nicht überall im einzelnen klar. Eine gleich große Bedeutung wie im Kamares hat die schwarzbunte Technik nicht wieder

erreicht: die Haltbarkeit der Deckfarben war zu gering, als daß die Gattung neben der hochentwickelten Firnismalerei mehr als eine Unterströmung hätte sein können. Als solche machte sie Wellenbewegungen durch, die mehr oder minder weite Kreise zogen; ein Wiederaufsteigen war auch nach großem Tiefstande möglich, weil Deckfarben nebensächlich, zum mindesten in einfachen ornamentalen Linien, auch in der reinen Firnismalerei jederzeit verwendet wurden. Einen solchen Tiefstand erlebte die Technik in den geometrischen Stilen, von welchen bezeichnenderweise nur der kretische ihr etwas breiteren Raum gönnte. Im orientalisierenden Stile lebte sie neu auf: wir sahen sie im ostgriechischen Bucchero, jenem Nachfahren vorgeschichtlicher Technik, im Naukratitischen und anderem Ostgriechischem sowie im korinthisch-argivischen Kreise bis zu bildlichen Darstellungen entwickelt; das Hauptstück,
Abb. 133 die Polledrarahydria, ist freilich von fraglicher, vielleicht italischer Herkunft und eine gewisse Bedeutung erlangte die Technik nur im Ornament.

Die orientalisierenden Stile überschneiden sich im 6. Jahrhundert weitgehend mit den schwarzfigurigen, die ihrerseits einen starken Gebrauch von Deckfarben machten. Selbst ganze Gestalten in Deckfarben waren häufig, nicht nur Schildzeichen auf Firnisgrund, sondern auch nackte Frauen, Schimmel, weiße Hunde u. a. m., die sich oft genug von Firnisflächen teilweise, wenn nicht ganz abhoben, jedenfalls aber im entwickelten attischen Stile mit Firnis untermalt waren. Damit waren die Vorbedingungen für einen neuen Aufschwung gegeben; eine Zeit des Experimentierens und Herausstrebens aus den ausgefahrenen Bahnen des schwarzfigurigen Stiles mußte geradezu darauf führen, es wieder einmal mit der schwarzbunten Malerei, für welche die Toreutik stets Anregungen bot, zu versuchen. Auch die große Malerei kann hineingespielt haben; dies ist bei einer kleinen, anscheinend böotischen Parallelgattung, die auch für den schwarzen Grund Mattfarbe verwendete, sehr wahrscheinlich (Marmormalerei, vgl. §§ 208, 210, Abb. 170, und die älteren Kykladenteller § 130, Abb. 103, sowie die späte skythische Gattung § 1002). Unter diesen Umständen ist es ziemlich müßig, aus dem lebendigen Gewebe durcheinanderlaufender Fäden im jonisierenden Athen der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. eine vom ostgriechischen Bucchero und sonstigem Schwarzbuntem zum Attischen führende schematische Entwicklungslinie herauszuziehen und eine hypothetische jonische Gattung einzuführen, die bis zu eben der Stufe gediehen wäre, auf welcher die Technik in Athen selbständig hervortritt. Übrigens hätte auch das Korinthisch-Argivische Anspruch (allgemeine Ornamentik, weißer Tierfries der Kanne Chigi u. a. m.).

§ 351 Die attische Entwicklung begann etwa zur Zeit der Einführung der rotfigurigen Technik; wir haben bei Nikosthenes bereits eine schwarzbunte Amphora kennengelernt. Beide Techniken sind Ausflüsse des gleichen Strebens; die Zukunft gehörte natürlich der technisch wie künstlerisch gleich überlegenen rotfigurigen. Es ist bezeichnend, daß die schwarzbunte Technik kaum eine in sich geschlossene Gattung, geschweige denn einen eigenen Stil erzeugte; sie folgte erst dem schwarzfigurigen, dann dem rotfigurigen Stil und gab diesem soweit nach, daß sie bald zu Nachahmungen, wenn man will Fälschungen, der herrschenden Technik benutzt wurde: aufgemalte, tonfarbene Gestalten gleichen den ausgesparten so weit, daß selbst angesehene Gelehrte sich gelegentlich haben täuschen lassen. — Neben dieser Nachahmung, die auch von den Italikern übernommen und eifrig geübt wurde [1]),
Abb. 310 lebten selbständigere Formen weiter. Von Älterem sind die bunten Omphalosschalen am eigenartigsten. Ihre stark dekorative Verzierung ist sehr verschiedenartig: Jagd mit Bäumen, Gelage mit Hetären, Schiffsbuge mit Delphinen, Tierfriese (leierspielende Sirenen, „Pfauen", Tauben), „Stilleben" (Leiern, Trinkhörner), Blattkränze. Im 4. Jahrh., dessen verfallender
Abb. 605 rotfiguriger Stil wieder viel Deckfarben aufnahm, treten weißfigurige spätattische Gefäße hervor. Die Anfänge dieser Gattung liegen in der zweiten Hälfte des 5. Jahrh.: die technische Überlieferung ist also offenbar ununterbrochen. Weiterhin sind die apulischen Gnathiavasen und die geweihten Schalen mit den lateinischen Inschriften hervorzuheben.

Die Blütezeit der schwarzbunten Bildermalerei fällt in den späteren attischen Archaismus. Gefäße der verschiedensten Formen, vorwiegend kleine, besonders Lekythen und
Abb. 310, 312 Omphalosschalen, doch auch allerhand große sind erhalten. Technisch hat man sehr Verschiedenes neben- und durcheinander versucht. Die Hauptfarben sind weiß und jenes mehr oder minder rötliche Lehmgelb, auf welchem die Möglichkeit der Nachahmung des Rot-

[1]) Auch ein vereinzeltes lakonisches Beispiel scheint örtlich zu sein, Annual Brit. Sch. Ath. XV 38.

figurigen beruhte; außerdem wurde Rot in verschiedenen Abschattungen bis zu Braun und Purpur sowie reines Gelb verwendet (seltener und anscheinend auf die Schalen beschränkt); reines, hellgraues und gelblich-sahniges Weiß kommen nebeneinander vor. Innenzeichnung kann bei kleinen Gestalten ganz fehlen, bisweilen ist sie aufgemalt, meist geritzt; wenn die Ritzung nur die Deckfarbe, nicht den Firnis durchdringt, so entsteht bei lehmfarbiger Malerei der Eindruck des Rotfigurigen. Bei besonders sorgfältigen Bildern ist Vorzeichnung unter dem Firnis kenntlich. Am wenigsten glücklich und schon aus geringer Entfernung unklar ist die ausschließliche Ritzung ganzer Gestalten oder großer Teile von solchen; die farbigen Abb. 312
Teile dieser Bilder springen viel stärker ins Auge als die Ritzung auf Schwarz und fallen auseinander. Es handelt sich dabei besonders um Männer, Tiere und Gewänder. Die Männer sind sonst weiß, lehmgelb oder rotbraun, bisweilen sogar im gleichen Bilde nebeneinander, die Frauen regelmäßig weiß, oft mit lehmfarbenen Gewändern und roten Zutaten. Das Haar ist, sofern es nicht weiß sein soll, schwarz, gelb oder rot, letzteres besonders bei weißen und geritzten Männern. Ein fester Brauch ist nur in der technisch natürlich beschränkten Nachahmung des Rotfigurigen entstanden. — Vereinzelt sind Versuche einer ähnlichen Malerei auf Tongrund zur Zeit des späten schwarzfigurigen Stiles.

Literatur, Einzelheiten. Grundlegend *Six* Gaz. arch. XIII 1888, 193 f., 281 ff. Tf. 28 f. § 352
(außer Abb. 10), ergänzt durch *Rhomaios* Ath. Mitt. XXXI 1906, 186 ff. Tf. 17 (vgl. *Heinemann* Ldschftl. Elemente 86 f., dazu *Hauser* Gr. Vm. III 22 Anm.) und *Picard* Bull. hell. XXXV 1911, 207 ff. und zumal Rev. arch. XXII 1913, 188 ff., der die von *Six* zu eng gezogenen Grenzen erweitert und den Zusammenhang durch das ganze Altertum betont. *Rhomaios* betrachtet die Technik zu einseitig als attischen Ableger einer jonischen Gattung und legt dabei Wert auf den jonischen Stil, der von ihm veröffentlichten, nach Fundort und Technik attischen Schale (zur Abb. vgl. 186, 1; 188, 1). Die Gestalten tragen jedoch die helladischen Sackgewänder und die von ihm der roten Schnabelschuhe wegen verglichene Kore von der Burg ist urattisch (die drollige Kleine mit dem Vogel); aus Jonien kann der Maler, wie damals so mancher andere im Kerameikos, natürlich gestammt haben. *Picard* legt mit Recht mehr Wert auf die allgemeinen Zusammenhänge und nimmt Vermittlung der Inseln an (delische Funde, 185 ff.). Unabhängig von der Frage der Herkunft ist das Verhältnis der späteren ostgriechischen Keramik dieser Art zur attischen, vgl. § 191; mein technisch offenbar ostgriechisches Omphalosschälchen unterscheidet sich in der Zeichnung nicht von spätschwarzfigurigem Attischem und erinnert stark an die für attisch geltenden Schalen bei *Zannoni* Scavi d. Certosa di Bologna 394 Tf. 133 (*Picard* 188); zu beidem finden sich Analogien in Delos, auf der Akropolis und in der Troas (*Six* XLIV—XLVII bis, LXVII). Hier bedarf es noch genauerer Prüfung. — An Einfluß der großen Malerei denkt *Pottier* Cat. III 644, 776, 921 (die von ihm angeführte Amphora des Andokides gehört nicht hierher, s. § 441); zu *Pottier* II 532 f., Louvre Tf. 52, 690, vgl. *Kinch* Fouilles de Vroulia 126 f. (§ 191). —
Weitere Abbildungen: Abb. 310 (Berlin Nr. 2311); *Walters* I Tf. 35; Brit. Mus. Catal. II Tf. 7 B 693, Abb. 310
vgl. B 682—700 (B 683—685 ostgriechisch nach *Weicker* D. Seelenvogel 113, 1); *Perrot* X 241—245 Tf. 4 (*Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 54, 1; Journ. hell. stud. XXXI 1911, 15; *de Witte* Coll. Lambert Tf. 3); Anz. X 1895, 40, 17 (ohne Ritzung); Louvre Tf. 77, 196 f. (197 ohne Ritzung); *de Ridder*
Bibl. nat. II 364 f. Nr. 492 f.; *Pellegrini* Vasi di Bologna 33 (Abb. 312); Mélanges Perrot 252 (Vor- Abb. 312
zeichnung; vgl. *Furtwängler* Berl. philol. Woch. XXIII 1903, 751, schwarzfigurige Hydria von gleicher Hand, gleicher Liebling: *Gerhard* AV Tf. 19, 1); Amer. Journ. Arch. XV 1911, 379 (*Robert* Oidipus I 49; das Weiß rot untermalt wie der Diskos *Six* 282, 2 Tf. 28 C); Mon. d. Lincei XXII 490 f. Tf. 61, 1, 3; Mythol. Lexikon II 350, 7; *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 56; *Gerhard* AV Tf. 197, 209, 217 (89, 3 f. unteritalisch, vgl. den Phlyaken Jahrb. I 1886, 285 T.). Vgl. auch Brit. Mus. Catal. III E 794 (Kopfbecher); Anz. XI 1896, 210, 37; XVI 167, 30; Catal. Rijksmus. Leiden 133 Nr. 40, Stamnos mit tonroten Palmettenranken, erste Hälfte 5. Jahrh. (*Six* VI bis); eine kleine Amphora mit Henkelpalmetten und Silenen in Brüssel; ein guter Stamnos im Meisterstile, Kreis des Hieron, in Kopenhagen, Nationalmuseum Nr. 28. — Später attisch, zweite Hälfte 5. bis gegen Ende 4. Jahrh. (vgl. § 777): *Walters* Journ. hell. stud. XLI 1921, 146 ff. Tf. 4, 17; 5, 18 (8, 20); *Emil Müller* Drei griech. Vasenbilder, Zürich 1887 Tf. 2, 1 f.; Gr. Vm. Tf. 100 (Abb. 605); vgl. *Leroux* Vases de Madrid 169 f., *Picard* a. O. 190 f., der Hellenistisches anschließt (vgl. die böotische Schale *Hofmann* Griech. Vasen in Mannheim Tf. 1, 2 rechts). Hellenistisches §§ 999, 1004. — Weiteres zur Technik. Blau: *Picard* 186 II. Nach *Furtwängler* Mélanges Nicole 159 besteht die Tonfarbe aus Weiß, das mit Lasurrot überzogen ist, umgekehrt wie das oben erwähnte rot untermalte Deckweiß. Aufgemalte Innenzeichnung spätarchaisch und klassisch: *Six* 210, *Rhomaios* 204 (Athen Nr. 1354) anscheinend auch Journ. hell. stud. XXXI 1911, 15 (*Perrot* X 243). Weißer und roter Silen nebeneinander: *Six* 207 XXVI bis. Reines Gelb: *Six* 283. Tongrundig: Berlin Nr. 2105, vgl. *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 89, 2010: gelbes Frauenhaar im Schwarzfigurigen. — Ornament: bisweilen gewöhnlich schwarzfigurig oder rotfigurig, *Six* 196, 200. — Älteres Ostgriechisches: §§ 139 ff., 144 f., 147. Korinthisch-Argivisches: §§ 100, 103, 108. Böotisches: *Rhomaios* 202, 2, § 210. Späteres Italisches (vgl. § 191 zu *Pottier* Cat. II 532 f.): *Furtwängler* Mélanges Nicole 159 ff. Tf. 1 (messapisch); *Gerhard* Griech. u. etr. Schalen Tf. 8, 1; *Walters* I 490; *Rayet-Collignon* Cér. gr. 333, latinische pocola, vgl. *Pagenstecher* Calen. Reliefkeramik 15; *Picard* Mélanges Arch. Hist. XXX 1910, 99 ff. (Amer. Journ. Arch. XIV 1910, 508 f.); *Wolters* Ath. Mitt. XXXVIII 1913, 194 f. Gnathiaware: §§ 999, 1003.

4: Der rotfigurige Stil

a: ALLGEMEINES

ENTSTEHUNG UND TECHNIK

§ 353 Vom rotfigurigen Stile, besonders von seiner wichtigsten Epoche, der archaischen, war oben schon oft die Rede. Die beiden Menschenalter zwischen etwa 530 und 470 umfassen die höchste Blütezeit der griechischen Vasenmalerei: bei voller Entfaltung ihrer technischen Eigenart und ohne gegen ihre dekorative Aufgabe zu verstoßen, hat sie im strengen rotfigurigen Stile der schon zu bedeutender Höhe entwickelten großen Kunst sehr nahe gestanden. Die einfache Linienführung und die Flächenhaftigkeit des Archaismus erlaubten dies und die Komposition unterlag auch nur den allgemeinen Beschränkungen einer jeden einfarbigen Linearzeichnung, die sich auch in freier Kunst davor hüten muß, in Überschneidungen und Gruppen unklar zu werden. Darin war der schwarzfigurige Stil etwas freier, sofern er reichlich Deckfarben verwendete; wie denn überhaupt seine Überlegenheit im rein Dekorativen offenbar ist. Der strenge rotfigurige Stil konnte die dekorativen Forderungen zwar erfüllen — die dafür wesentliche Gemeinsamkeit des Gegensatzes von Tongrund und Firnis in Bildern und Ornamenten über das ganze Gefäß hin teilt er ja mit dem schwarzfigurigen Stil — aber dekorative Höchstleistungen, wie sie der strenge schwarzfigurige Silhouettenstil erreichte, waren ihm naturgemäß versagt. Wer solche erstrebte, mußte der alten Technik treu bleiben, wie so viele Meister bis zum Ende des Archaismus: man kann nicht gleichzeitig ein „Virtuose der verzierten Fläche“ und ein „Darsteller der bewegten“ sein. Die Vertreter des neuen Stiles verzichteten auf jenes, um in diesem eine oft ins Großmeisterliche gesteigerte Wirkung zu erreichen. Erst damit hatte der archaische Stil in der Vasenmalerei sein Eidos ganz gefunden und war in vollen Gegensatz zu der im schwarzfigurigen Stile noch stark nachklingenden rein dekorativen Art des orientalisierenden Stiles getreten; die Maler warfen sich mit Feuereifer auf die formalen Probleme, die die rasch aufstrebende große Kunst bewegten, und auf die bunte Fülle menschlichen Lebens, die ihr Auge und ihr Empfinden jetzt zu erfassen und ihre Hand darzustellen vermochte. Wir haben diese Erscheinung, eines der erstaunlichsten Schauspiele in der Weltgeschichte der Kunst, oben schon mehrfach in ihren geschichtlichen und grundsätzlichen Zusammenhängen berührt, manchen besonderen Zug hervorgehoben und Einzelfragen erörtert. Was im systematischen Teil und in den Einleitungen zur archaischen Zeit und zum attischen Archaismus gesagt ist, wird hier vorausgesetzt[1]); es bedarf nur noch einer Ergänzung: Entstehung und Weiterbildung der neuen Technik müssen betrachtet und ein Überblick über die Entwicklung des Stiles gegeben werden.

§ 354 Die Entstehung der rotfigurigen Technik werden wir in ihrem wirklichen Hergange schwerlich jemals kennen lernen; es müßte denn etwa eine Dankweihung des Erfinders mit ausführlicher Inschrift gefunden werden. Mit einer Erfindung in unserem Sinne, nicht in dem der antiken Heurematik haben wir es aber zweifellos zu tun: die rotfigurige Technik hat sich nicht schrittweise innerhalb der Keramik entwickelt, wie die schwarzfigurige aus verschiedenen Elementen älterer Stile, sondern sie muß die Schöpfung eines Mannes sein. Dennoch ist auch diese überraschende Neuerung, die eine vollständige Umkehrung der gewohnten Technik bedeutete, durchaus organisch: ein mit dem allgemeinen Fortschritte brennend gewordenes Bedürfnis nach freieren zeichnerischen Ausdrucksmitteln, als sie dem wesenhaft dekorativen schwarzfigurigen Silhouettenstile zur Verfügung standen, wurde durch eine glückliche Synthese erfüllt; es ist eine Übertragung von der großen Malerei auf die Keramik unter geschickter Benutzung vorhandener keramischer Elemente. Da dies mit dem verblüffend einfachen Mittel der Vertauschung von Tongrund und Firnisflächen des schwarzfigurigen Stiles erreicht wurde, spricht man mit Recht vom Kolumbusei. Wer es auf die Spitze gestellt hat, läßt sich nicht sicher nachweisen. Unserer Kenntnis nach hat

[1]) Allgemeines: §§ 24 f., 157, 233, 239 f. Grundsätze der Gefäßverzierung: §§ 35 f. Inschriften: §§ 32 ff., 241 f., 245. Technik: §§ 243 ff. Chronologie: § 244.

Andokides den meisten Anspruch auf diesen Ruhm; doch kann ihm auch ein Unbekannter, von dessen Werken wenig oder nichts erhalten ist, vorhergegangen sein.

Die Elemente der rotfigurigen Technik sind die Linearzeichnung mit dunklen Linien auf einer helleren Fläche und die dunkle Farbe des Grundes, von welchem sich die Gestalten hell abheben. Beides ist in der Keramik wie in der großen Malerei alt. Lineare Firniszeichnung auf hellem Tone gab es von den mykenischen Vasen an stets. Selbst in der Blütezeit des Dipylonstiles, der die reine Firnissilhouette liebte, findet sie sich, z. B. an Vögeln, und in der Spätzeit des Stiles drang sie auch in den Hauptbildern wieder vor. Diese Entwicklung ging im frühattischen Stile weiter; doch drang alsbald die Polychromie der großen Malerei und dann die schwarzfigurige Technik ein; die Linearzeichnung hielt sich jedoch daneben in Resten und erscheint an der Grenze des frühattischen und des frühen schwarzfigurigen Stiles in den großen Frauenköpfen der Pferdekopfamphoren, deren Bildfelder wie Abb. 200
Pinakes der freien Malerei wirken. Hier schließen die vorwiegend weiblichen Köpfe der Kleinmeisterschalen und ganze Gestalten bei Amasis und Kolchos an: mit ihnen erreichen Abb. 220, 242, 252
und überschreiten wir die Zeitgrenze des rotfigurigen Stiles. Neben diesem erfuhr die Linearzeichnung auf hellem Grunde sogar eine neue Blüte in der weißgrundigen Gattung, die wahrscheinlich unter dem Einflusse der Malerei auf Marmor und anderem hellem Grunde steht; denn obwohl sie anfangs mit Deckfarben ebenso sparsam war wie der strenge rotfigurige Stil, neigte sie doch von vornherein zu malerischer Tönung: sie fügte schwarze und Abb. 355
goldgelbe Firnisflächen ein und ging im ausgehenden Archaismus zu einer anfangs zurückhaltenden, dann immer ausgiebigeren Verwendung bunter Farben über. Um die Mitte des Gr.Vm.Tf. 49, 65, 114
5. Jahrh. wurde der Firnis schließlich auch in den Linien durch Mattfarbe ersetzt, so daß Abb. 415 f., 498, 525 ff.
die weißgrundigen Lekythen sich völlig zur Malerei auf Marmor und anderem weißem Grunde stellen. Eine kleine Gattung großer Lekythen, die offenbar auf Nachahmung der marmornen Monumentallekythen beruht, zeigt bei Männern braune Fleischfarbe mit Schattierung und nur die nackten Teile der Frauen erinnern noch an die alte Linearzeichnung. Abb. 553
Der rotfigurige Stil blieb dagegen der rein keramischen Firniszeichnung treu; erst in seiner Spätzeit drangen dekorative Deckfarben in größeren Flächen ein: ein Zeichen der Zersetzung der selbstsicheren Technik, die 200 Jahre lang die griechische Keramik beherrschte. — Weitere Anknüpfung finden wir außerhalb Attikas: die Linearzeichnung spielt nicht nur in den konservativen orientalisierenden Stilen des griechischen Ostens, sondern auch in Hellas, zumal im korinthischen schwarzfigurigen Stil, eine bedeutende Rolle. Ein großer Zusammen- Abb. 192
hang reicht von den Köpfen rhodisch-milesischer Tiere bis zu dem stattlichen Pinax des Abb. 111 ff.
Timonidas, der schon an der Grenze zur großen Malerei steht; und hinterher hinkt noch Abb. 182
in späterer klassischer Zeit eine drollige böotische Ortsgattung. Abb. 611 ff.

Es bleibt das zweite Element, der dunkle Grund: auch er findet sich in der Keramik § 355
wie in der großen Kunst. Rein keramisch ist die alte schwarzbunte Technik, deren vorüber- Abb. 133, 310, 312
gehenden Aufschwung zur Zeit des strengen rotfigurigen Stiles wir betrachtet haben: eine technisch wie künstlerisch nicht sehr glückliche Parallelerscheinung zum rotfigurigen Stile, die schließlich zum geringwertigen Ersatze für ihn herabsank. Wieder zur Marmormalerei stellen sich die polychromen Kykladenteller: teilweise tongrundige hellbunte Gestalten mit Abb. 103
dunkler Deckung des Hintergrundes, genau wie auf den Stelen mit Malerei und Flachreliefs, den Metopen und Giebelfeldern, die alle im Gegensatze zur dicht bemalten Kalksteinskulptur den edlen Marmor auf farbigem Grunde wirken ließen. In der freien Malerei war dunklerer Grund jederzeit möglich; er findet sich denn auch schon an den Resten eines attischen Giebelbildes auf Kalktuff, das älter als die rotfigurige Technik ist. Endlich die Aussparung Abb. 486
im Firnis: auch sie taucht in der Ornamentik von den mykenischen Vasen an immer wieder auf und das Miniaturbild einer protokorinthischen Lekythos zeigt bereits einen Schwan im Firnis eines Schildes ausgespart. Die Schönheit großer Firnisflächen hatte man stets gewürdigt, vom „Schwarzdipylon“ bis zu den schwarzfigurigen Bildfeldvasen.

So waren alle künstlerischen und technischen Elemente des neuen Stiles gegeben und die allgemeine Entwicklung forderte ihn: da entsprang er wie Athena vollendet dem Haupte des „Finders“ — diesmal wirklich im Sinne der Griechen eine in der Idee präexistente Gattung, die nur verwirklicht zu werden brauchte. Manche glauben, der glückliche Finder sei kein attischer Vasenmaler, sondern ein ostgriechischer Sarkophagmaler gewesen; denn wir

Abb. 140 besitzen rot- oder vielmehr weißfigurige klazomenische Sarkophage etwa der gleichen Zeit, eine Amphora des Andokides ist weißfigurig und eine frühe rotfigurige Kanne trägt eine jonische Inschrift. Ein Gegenbeweis ist nicht zu führen, aber viel für sich hat die Vermutung auch nicht. Es gibt keine rotfigurigen jonischen Vasen; die höchst unselbständigen, drei Stile mengenden Sarkophage können sehr wohl ihrerseits vom attischen rotfigurigen Stil abhängen oder eine von der Marmormalerei beeinflußte Parallelerscheinung sein; der weiße Grund wurde eben damals auch im schwarzfigurigen Stile sowie in reiner Linearzeichnung beliebt und kann ebenfalls aus der großen Malerei stammen; und was beweist vollends eine einzelne jonische Inschrift in dem Gewimmel von Griechen und Barbaren im Kerameikos? Aber wenn selbst eine jonische Anregung vorläge: die weltbeherrschende rotfigurige Vasenmalerei ist doch ein attisches Gewächs.

Entstehung des rotfigurigen Stiles. Literatur. Das Wesentliche kurz bei *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XIV 1894, 112, vgl. *Weege* Jahrb. XXXI 1916, 150 f.; vortrefflich *Dragendorff* Thera II 224 f., ähnlich *Nichols* Amer. Journ. Arch. VI 1902, 327 ff. und *Pottier* Cat. III 642 ff. (irrig über die Farben der Lysiasstele, vgl. unten, *Löschcke*); unselbständig und breit *Perrot* X 236 ff. Allzukühn ist der Versuch von *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 72 ff., in Klazomenai nicht nur den Ursprung des rotfigurigen Stiles, sondern auch die Heimat des bedeutenden Malers Kimon von Kleonai zu finden (vgl. §§ 535, 542); vorsichtiger Jahrb. XXIII 1908, 178; vgl. dagegen *Furtwängler* Gr. Vm. I 15, 2. *Böhlau* Aus jon. u. ital. Nekropolen 100, 105. Malerei u. Plastik: *Löschcke* Ath. Mitt. IV 1879, 37 ff.; *P. J. Meier* X 1885, 245 ff.; *Lechat* Sculpt. att. avant Phidias 323. Ornament: *Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 161, 14; *Pfuhl* N. Jahrb. XXVII 1911, 164, 1; *Dragendorff* a. O. 213 (Flechtband); vgl. auch den kyprischen „embroidery"-Stil, z. B. Brit. Mus. Cat. I Tf. 7 f. Protokorinthisches Schildzeichen *Johansen* Rev. arch. XIII 1921, 8, 10. Gegen die panjonische Hypothese (vgl. z. B. *Karo* Berl. phil. Woch. XX 1900, 371; *Heinemann* Landschaftl. Elemente 62, 2; 82; 102 f.; *Löschcke* Anz. XXVIII 1913, 63) *Jacobsthal* Theseus auf d. Meeresgrunde 21 ff. Die Kanne Czartoryski mit der jonisch geschriebenen Lieblingsinschrift ist zeichnerisch unbedeutend, ihr wirklich merkwürdiges Gegenstück zeigt attische Schrift (*de Witte* Antiqu. à l'hotel Lambert Tf. 23 f., vgl. zur Anatomie § 378). So groß die Bedeutung des allgemeinen jonischen Einflusses in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. ist, darf man doch weder alles neu Auftretende für jonisch erklären noch die schöpferische Tätigkeit der Attiker unterschätzen: sie schufen aus eigenen, jonischen und anderen fremden Elementen Neues und Eigenes. Wenn also mit der rotfigurigen Technik neue Gefäßformen, Ornamente und Stilformen der Zeichnung auftreten, so beweist dies noch nichts für den jonischen Ursprung des Einzelnen geschweige denn des Ganzen. Das von *Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 160 f. 14 erwähnte primitiv rotfigurige Gefäß ist gewiß eine frühe etruskische Nachahmung attischer Vorbilder, wobei nach etruskischer Art Jonismen beigemengt wurden. Wenn die Anklänge der Rundbilder auf den Stateren von Kyzikos an attische rotfigurige Schalen auf Abhängigkeit beruhen, so waren die attischen Schalen, die das benachbarte Sigeion zum Überflusse leicht vermitteln konnte, vorbildlich; demgemäß erscheinen Kekrops, Erichthonios, Harmodios und Aristogeiton auf den Strateren (vgl. *Hauser* Neuatt. Reliefs 126, 1; *Hartwig* Meisterschalen 122). Es ist reine Phantasie, wenn man nun wieder jonische Silberschalen als Vorbilder der attischen rotfigurigen Vasen erschließen will; auch werden die attischen Meisterschalen dadurch, daß es gute mykenische Rundbilder gibt, nicht jonisch (mündlich verbreitete Hypothesen).

§ 356 Die rotfigurige Technik war mit ihrer Erfindung zwar grundsätzlich endgültig festgelegt, für feinere Einzelheiten gab es jedoch zunächst verschiedene Möglichkeiten. Allein die Zeit des Schwankens und Versuchens war nur kurz; sehr bald bildeten sich feste technische Gewohnheiten heraus und nur vereinzelt hielt sich Älteres bis in den Anfang des 5. Jahrh. Technisch wie künstlerisch ist der entwickelte strenge Stil eine Höchstleistung, der nichts Späteres mehr gleichkommen konnte; denn nur die archaische Formensprache ließ sich mit den Mitteln der rotfigurigen Technik soweit fassen, daß wenigstens für unser abstraktes Sehen ein vollkommener Ausgleich erreicht wurde. Das Werkzeug, welches das bedeutendste technische Wirkungsmittel, die glänzende Relieflinie, hervorbrachte, widerstrebte raschen und vielfältigen Bewegungen der Linie: es war das ideale Mittel für das, was *Pottier* die Ästhetik der geraden Linie nennt; strenger Stil und technische Bedingtheit trafen hier zusammen. Die besten Meister gewannen auch diesem Werkzeuge Wirkungen von erstaunlich naturwahrer Selbstverständlichkeit ab, ohne ihm gewaltsame Bewegungen zuzumuten, und für Feinheiten der Innenzeichnung, oft auch des Umrisses, wurde der freie Pinsel stets benutzt, vielfach unter Verwendung von goldbraun verdünntem Firnis. So machte sich im Archaismus zwar die Eigenart der Technik in der Zeichnung fühlbar, aber ein Zwiespalt lag noch nicht vor. Im klassischen Stile dagegen mußte die Technik sich einer immer freier bewegten Zeichnung anpassen: das bedeutete für sie den Verzicht auf starke technische und dekorative Wirkungen und für die Zeichnung ging es dennoch

nicht ohne mancherlei Härten ab. Darunter mußte das Handwerk als Ganzes um so mehr leiden, als es der klassischen Entwicklung der großen Malerei, selbst abgesehen von seiner dekorativen Bindung, viel weniger folgen konnte als den strengen Formen der archaischen Zeichnung: es bildete sich jener weite Abstand zwischen den freien Meistern und den Banausen des Kerameikos, wie er sich in den verächtlichen Worten des Aristophanes ausdrückt. Die Vasenmaler schwankten zwischen einer der großen Kunst möglichst angenäherten Zeichnung und Versuchen einer Übersetzung in eigene, ihrer Technik angemessene Stilformen. Das Hauptbeispiel dieser Richtung, der Meidiasstil, zeigt jedoch eindringlich Abb. 593—595
den Abstand zwischen dieser handwerklichen, mit den feinsten Relieflinien glänzenden Manier, der jede Form zum Ornament wurde, und dem echt künstlerischen Stile der archaischen rotfigurigen Keramik; viel bedeutender wirken die rückhaltlos der großen Kunst Abb. 489, 491f., 501f., 504ff.
folgenden Vasenbilder; aber ihre Bedeutung liegt vorwiegend darin, daß sie uns einen Abglanz ihrer Vorbilder vermitteln. Dies tun die bunten Lekythen ohne die Hemmungen Abb. 529 ff.
der Firnistechnik; und doch trifft gerade sie der Spott des Aristophanes (Eccl. 995 ff.).

In der voll entwickelten rotfigurigen Technik entstanden die Bilder in folgender Weise. Mit einem § 357
Holzstifte wurde zunächst die Vorzeichnung in flüchtigen, oft mehrfachen Strichen leicht in den lederharten Ton eingedrückt; sie kann sich auf die allgemeinsten Linien beschränken, aber auch bis in die Einzelheiten der Gewandbildung gehen; beim Entwurfe bekleideter Gestalten war die Andeutung des Körpers eine wichtige Hilfe. Die Ausführung verhielt sich der Vorzeichnung gegenüber nicht nur frei, sondern brachte bisweilen auch erhebliche Änderungen; solche finden sich auch innerhalb der Vorzeichnung selbst. Es scheint dann bei sorgfältiger Arbeit eine weitere Vorzeichnung oder vielmehr Untermalung mit dünnen Firnislinien gefolgt zu sein, das Gegenstück zu der flächenhaften Untermalung der schwarzfigurigen Silhouetten; fraglich ist nur, ob dies Regel oder Ausnahme war. Die Umrisse der Gestalten entstanden in verschiedener Weise, je nachdem sie durch Pinselstriche bezw. Relieflinien gebildet wurden oder nicht. Solche gaben sogleich die endgültige Linie; es bedurfte dann nur noch einer achtsamen Umränderung mit vollem Pinsel in der Breite von einigen Millimetern, um die weitere Deckung des Grundes einem einfachen Arbeiter überlassen zu können; dieser übermalte bisweilen versehentlich auch kleine Teile, die tongrundig bleiben sollten, oder vergaß, andere zu decken. Wo eine besondere Umrißlinie fehlt, wird der Umriß durch die innere Kante des breiten Randstreifens selbst gebildet; er konnte dann nicht leichthin, sondern nur mit sorgfältigem Vorrücken von außen nach innen gezogen werden. Kleine Fehler wurden bisweilen durch Rasur (Ausheben des Tones) vor dem Brennen beseitigt. Das Gerüst der Innenzeichnung bilden bei sorgfältiger Arbeit stets Relieflinien, für Einzelheiten, beim Akte besonders für die Bauchmuskulatur, kommen freiere Pinsellinien, oft mit verdünntem Firnis hinzu. Der strenge und der freie Stil verhalten sich darin und in der Umrißbildung gegensätzlich: der strenge Stil liebte Relieflinien im Umrisse, Pinsellinien für die feinere Innenzeichnung; im freien Stil ist es umgekehrt. Die vom frühklassischen Stil an häufige Begleitung der Relieflinien durch dünne Pinsellinien kann sowohl Vorzeichnung wie malerische Ausnutzung der dabei beobachteten Milderung der harten Relieflinie sein. Der verdünnte Firnis dient auch für malerische Wirkungen wie blondes Haar, Holzmaserung, Fels, Wasser, die Anfänge einer modellierenden Schattierung (Schraffierung) u. a. m., seltener auch für flächenhafte Färbung wie öfter in der weißgrundigen Linearzeichnung. Der ausgestrichene Pinsel wurde ebenso wie in der schwarzfigurigen Technik verwendet und fand bei den tongrundigen Gestalten ein günstiges Feld für malerische Behandlung von Haaren, Fellen, Rinde und dergleichen. Malerische Breite der Linien, die im späteren klassischen Stile bisweilen auffällt, entspricht nicht der Natur des strengen Stils; es ist ein Zeichen seiner Auflösung, wenn sie in Spätwerken des Epiktet, jenes Meisters altertümlicher Zierlichkeit, hervortritt: er hat in dem Streben, modern zu scheinen, den Halt verloren. — Von dem Werkzeuge, das die Relieflinien hervorbrachte, ist nur sicher, daß es sehr biegsam war und über den Ton geschleppt wurde wie gewisse Pinsel in der heutigen Dekorationsmalerei. Versuche mit einem Pinsel, der eine einzige Borste besitzt, erklären alle Beobachtungen an den Vasen, von der Mittelfurche der Relieflinie und der Notwendigkeit, lange Linien stückweise zu ziehen, bis zum Überspringen von Vertiefungen, dem Verwischen von Biegungen, dem weiten Fortlaufen einzelner und ganzer Gruppen paralleler Linien aus der Gestalt über den Grund und selbst in das, wie üblich, vor den Bildern gemalte Ornament. Man hat jedoch unter Relieflinien Vertiefungen beobachtet, wie sie eine Borste nicht in den Ton drücken könnte; rühren diese wirklich von dem Werkzeug her, so müßte es härter gewesen sein; Versuche mit einer Kielfeder haben befriedigt; die Frage kann jedoch noch nicht als entschieden gelten. Wir finden die Relieflinie nebensächlich, für Ornamente und gerade Linien in den Bildern, schon im Chalkidischen, bei den verwandten jonischen Augenschalen und im attischen schwarzfigurigen Stile. Die Synchronistik gestattet nicht, dort an eine Übertragung aus der rotfigurigen Technik zu denken. In dieser ist die Relieflinie nicht erfunden, wohl aber mit glücklichem Griffe zu ungeahnter Wirkung gebracht worden. Wir können ihr Auftreten in der Werkstatt des Andokides beobachten; bei einzelnen von seinen Amphoren ist sie nur im Ornamente kräftig, in den Bildern dagegen spärlich und in der Ausführung ängstlich: flach und zerflossen ähnelt sie gewöhnlichen Pinselstrichen. Diese mehr malerische Behandlung wich jedoch bald einer entschlossenen Ausnutzung der technischen und dekorativen Vorzüge der starken Relieflinie.

§ 358 Durchbrochen wird die reine Linearzeichnung im allgemeinen nur durch kleine schwarze Flächen — außer Dingen, die sich dunkel abheben sollen (häufig Schildzeichen), gewöhnlich im Abb. 417 Haare. Nur ausnahmsweise ist das Haar rein linear gezeichnet, so von Peithinos; glücklicher wirkt die schon erwähnte malerische Behandlung; zwischen beiden vermitteln Übergänge, am häufigsten eine Zeichnung mit breiten Wellenlinien auf verdünntem Firnis, der die Zwischenräume tönt. Die Haargrenze wurde gegen den Firnisgrund durch einen schmalen tongrundigen Streifen abgesetzt; nur in der Frühzeit, bis gegen Ende des 6. Jahrh., und ausnahmsweise noch zur Zeit der Perserkriege durch eine Ritzlinie; die Aussparung beginnt jedoch bereits in der Werkstatt des Andokides („Menonmaler"). Buckellocken sind bisweilen mit dicken Firnistropfen oder mit Ton unter dem Firnis plastisch aufgesetzt (so auch Trauben). Deckfarben verwendete die entwickelte strengrotfigurige Technik sehr sparsam; das auffällige Weiß tritt stark zurück und nur das Rot wurde nebensächlich zu Binden, Riemen, Blut, Feuer, Ranken, Blättern u. a. ziemlich viel benutzt. Ganz vereinzelt sind deckendes sowie dünnes Rot, das die Relieflinien durchscheinen läßt, und Schwarz bei Gewändern: wohl Einflüsse der weißgrundigen bunten Gattung. Wie dort, so sind auch bei gewöhnlicher rotfiguriger Technik schon im strengen Stile bisweilen Einzelheiten mit Ton aufgehöht und rot oder vergoldet. Im klassischen Stile tritt schon früh das Weiß wieder mehr hervor, der Deutlichkeit halber sogar für Blut, aber erst im letzten Drittel des 5. Jahrh. beginnt die zu der dekorativen Buntheit Abb. 574, 584 des späteren Stiles führende Entwicklung oder besser Entartung: die Schimmel in der Gigantomachie von Melos, der weiße Talos, die weißen Frauen und Eroten auf kleinen Gefäßen leiten die typische Betonung der Mitte ein. Wenn sich schon um die Mitte des 5. Jahrh. vereinzelt weißes Frauenfleisch Abb. 529—531 findet, so liegt dort wohl Einfluß einer frühen Sondergattung der weißen Lekythen vor (*Klein* Lieblingsinschr. 136, vgl. *Riezler* Taf. 2—14; *Fairbanks* Klasse IV). Dem Weiß gesellen sich später andere Farben, helles Rot, Rosa, Hellblau, Violett, Grün, und schon ziemlich früh erscheinen ganze Gestalten, zunächst nur kleine Eroten, in buntem oder vergoldetem Relief. Ein vereinzelter, nicht dekorativ, Abb. 501 sondern monumental gedachter Vorläufer ist die frühklassische große Amazonenschale mit ihren matten Erdfarben, Rot, Hellgelb, Hellgrau. Eine Art Ersatz der Vergoldung ist das Überziehen Abb. 574 weißer Teile mit verdünntem Firnis. Der Erzmann Talos ist damit nicht gleichmäßig überzogen, sondern kräftig modelliert. Bisweilen dient auch eine schwefelgelbe Mattfarbe zur Zeichnung auf Weiß. Zur späterattischen schwarzbunten Technik vgl. § 352.

In der Frühzeit finden sich noch allerhand Besonderheiten, zumal im Kreise des Andokides und Menon: Rot auch für Haar, Bart und kleinere Gewandstücke, Ritzung nicht nur für die Haargrenze und ähnlich bedingte Einzelheiten wie Haarenden, Pferdeschwänze, Trauben u. a., sondern ausnahmsweise auch für die Umrisse ganzer Gestalten und, mit spitzem Vorzeichenstifte, für die Innenzeichnung (so auch ein Frühwerk des Phintias); ein vereinzelter Versuch weißgrundiger Gestalten; vereinzelte Verwendung aufgelegter Tonfäden statt dünner ausgesparter Linien; die erwähn-Abb. 263 ten dünnflüssigen Relieflinien; wunderliche Mischung schwarzfiguriger und rotfiguriger Technik im gleichen Bilde (vgl. sonstiges Nachleben des Schwarzfigurigen im Rotfigurigen, § 330; schwarzfigurige Schildzeichen noch mit sorgfältiger Ritzung bei Andokides-Menon; Reste noch später: *Hartwig* Meisterschalen 213, 2 Tf. 22, 2). Bei den frühen Schalen („epiktetischer Kreis") fehlt oft die feinere Innenzeichnung des Aktes. — Roter Firnis als Bildgrund findet sich wie im Schwarzfigurigen (bei Exekias, dem beidstiligen Skythes und noch in späten Bildern des 5. Jahrh.), so auch in rotfiguriger Technik vereinzelt; da sich jedoch tongrundige Gestalten und roter Grund nicht scharf genug von einander absetzten, blieb es offenbar bei wenigen Versuchen. Häufiger ist die Verwendung von rotem Firnis an unverzierten Stellen, so bei rotfigurigen Bildern von Skythes und mehrfach in der Frühzeit des Euphronios, endlich im frühklassischen Stile (weißgrundig, Hegesibulos): rotfigurige Bilder mit schwarzem Grunde werden wirkungsvoll von roten Bändern oder Flächen umrahmt. Füße oder ganze Rückseiten sind rot. Diese etwas gesuchte Feinheit vermochte sich jedoch neben dem technisch wie künstlerisch einfach glücklichen Gegensatze von Tongrund und schwarzem Firnis nicht durchzusetzen.

§ 359 **Technik. Literatur.** Das beiden Stilen Gemeinsame und die allgemeine Literatur §§ 243 ff. Bei *Reichholds* Tafeltexten ist der allmähliche Fortschritt seiner Erkenntnis zu beachten (vgl. besonders I 19 ff., 45 f., 67 ff., 146 ff., II 272, ferner die Indices). Daneben noch wertvoll *Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 147 ff.; Einzelheiten in seinen Griech. Meisterschalen, Berlin 1893. Vorzeichnung: *Pottier* Cat. III 662 ff.; *Reichhold* I 180, II 192, Tf. 4, 44, 47 f., 54; Änderungen: I 78, II 73, vgl. § 25. Untermalung: Jahrb. XIV 162 f.; Gr. Vm. I 35, vgl. jedoch 74, II 192 f., 253 (nach *Hartwigs* Beobachtung ist *Reichholds* frühere Meinung berechtigt, doch lassen sich beide Auffassungen vereinen). Umrisse: nur auf den Schalen der Blütezeit ganz oder fast ganz Relieflinien, bei größeren Gefäßen stets freier und unregelmäßiger (Jahrb. XIV 163 f.); Pinsellinie: *Reichhold* I 35, 191, 285, II 44, 229, 272, 296, III 32; vgl. *Pottier* Cat. 675 (*Hauser* Jahrb. X 154). Strenger und freier Stil: *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 207. Zum Spätattischen vgl. Gr. Vm. II 44, 61. Fehler beim Decken des Grundes: *Pottier* 916, 45, vgl. 676 f.; *Reichhold* II 19, 225 vgl. I 25, 109, II 141 (Versehen der Zeichnung, zum Teil durch Abheben des Grundes berichtigt). Relieflinie: *Reichhold* I 146 ff., vgl. 20 ff., 67 ff., II 272 (Anfänge bei Andokides); III 37: bei rascher Arbeit entstehen ganz feine Spritzer (die wie Glimmer spiegeln). *Pottier* Cat. 670 f. (Vertiefung); *Tonks* Amer. Journ. Arch. XII 1908, 425 ff. (Kielfeder). Zur Stilbildung *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen 69. Malerische Milderung der Relieflinie: vgl. oben, Untermalung. Relieftropfen aus dickem Firnis für Buckellocken, Trauben und dgl.: Gr. Vm. I 26 Tf. 4; 170 Tf. 32; II 168 Tf. 85, 91, 112; vgl. unten, aufgehöhter Abb. 345, 389; Ton. Verdünnter Firnis; in Flächen: *Gerhard* AV Tf. 221 f. (Brit. Mus. Cat. III E 12, Gewänder, 378 ff., 391 f., 395, vgl. Annual Brit. Sch. Ath. XVIII Tf. 14; *Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 65, 92); Gr. Vm. Tf. 15, 419 f. 22, 25, 34, 44 f., 53, 61, 92 (Felle, Gewänder, Schilde innen, wie oft, und außen; Dreifuß); malerisch:

Gr. Vm. Tf. 124 (Wasser, Holz); *Hartwig* Meisterschalen Tf. 40, 43 (Fels, Baum), 34, 42 (Holz); Haar s. u. Körperhaar, Schraffierung, Schatten: § 408. Ausgestrichener Pinsel: Gr. Vm. Tf. 15 f., 44, 92, 113, Journ. hell. stud. XIV 1894 Tf. 10 (Rinde), besonders malerisch beim Haare, wo die Grenzen zur einfachen Verwendung von verdünntem Firnis nicht scharf sind, so Meisterschalen Tf. 36, 3, 5, Gr. Vm. Tf. 25 (Astyanax); verschiedene Haarbehandlung: Gr. Vm. Tf. 5, 25, 34, 50, 52 (mit später Ritzung von Umriß und Enden, vgl. u.), 54, 84 f., 93, 2 (II 178 f.); Meistersch. Tf. 24 f. (Peithinos; neben streng linearer Zeichnung entsprechende Ritzung auf Schwarz), Tf. 34; auch Relieflinien auf schwarzem Grunde kommen vor: *Hartwig* 286, Hieron, 608, 671, 675 f., Duris. Eigenartig *de Ridder* Bibl. nat. II 499. Weiß s. u. Malerisch breite Linien: *Gerhard* AV Tf. 299, Epiktet, vgl. § 448: der Gewandsaum, bei *Gerhard* zu schwarz; besser Not. d. scavi XIII 1916, 48 f. Die Zeichnung des Haares unterliegt natürlich anderen Bedingungen. Schwarze Flächen: von Frühwerken wie der beidstiligen Schale oder der Brettspieleramphora des Andokides und vom Haar abgesehen, ist das Schwarz meist nur ein Behelf zum Abheben von hellen Bildteilen, typisch bei Schildzeichen (wo jedoch auch Umrißzeichnung und rotfigurige Technik vorkommt, Meistersch. Tf. 24, Gr. Vm. Tf. 22, 113), weniger glücklich auf den Gestalten selbst (Gr. Vm. I 239, Tf. 4, 24, 52, 91); wo keine Unklarheit zu befürchten war, begnügte man sich bisweilen auch mit Umrißzeichnung auf hellen Bildteilen (Meistersch. 57 f. 2; 431, 1; Tf. 5, 43; vgl. § 330). An Gegenständen sind sonst nur kleine Teile wie das Haar der Menschen schwarz, so Klappen von Helmen, Panzerlaschen, Gewandborten und dergl.; ausgedehntere Schwärzung wie auf der Durisschale Gr. Vm. Tf. 53 ist selten; vgl. u., farbige Gewänder. Deckfarben: Rot oft; Feuer z. B. Gr. Vm. Tf. 113; Lippen (?): Tf. 64 II 21, vgl. jedoch 23. Weiß im strengen Stil am häufigsten für Haar und Bart von Greisen (die sonst oft nur mehr oder minder kahl), z. B. Gr. Vm. Tf. 25, 84 f., seltener für Binden, Zähne u. a., z. B. Tf. 123 (Sosiasschale). Farbige Gewänder im entwickelten strengen Stile (vgl. den verdünnten Firnis): *Hartwig* Festschr. f. Benndorf 86 ff.; *Hauser* Philologus LIV 1895, 385; vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXX 65 (93), dazu Rev. arch. XXVI 1895, 201: Deckrot. Aufgehöhter Ton meist nur für Nagelköpfe, Nieten, Knöpfe, doch auch für Haar, Früchte, Schmuck, ganze Gefäße und selbst Keulen; wohl stets vergoldet: Ath. Mitt. XIII 1888, 104; Gr. Vm. I 123 Tf. 25; 242 Tf. 47, 2 (beides Brygos); II 282 Tf. 113; III 15 Tf. 123 (Sosias); roter Ton mit eingegrabener Innenzeichnung an Gegenständen und sogar am Haare: II 178 f., 185, Tf. 93, 2 (Hegesibulos). Ob die oben erwähnten Buckellocken und Trauben aus dickem Firnis oder aus Ton unter dem Firnis bestehen, ist im Einzelfalle zu prüfen; Ton z. B. *Gerhard* AV Tf. 299, Berlin Nr. 2170. — Klassischer Stil. Weiß für Blut: Gr. Vm. I 127. Frühe Buntheit: ebda 32 Tf. 6. Weiteres §§ 429 ff. Verdünnter Firnisüberzug auf Weiß I 299, II 35 u. ö.; Talos Tf. 38. Schwefelgelb III 53.

Abb. 479; 449
Abb. 379 f., 392, 491
Abb. 340 f., 373, 378, 398, 417, 419 ff., 435, 463
Abb. 330
Abb. 332
Abb. 315, 373, 381, 391, 429
Abb. 455 f.
Abb. 420, 436
Abb. 418
Abb. 419 f., 424
Abb. 418
Abb. 340 f.
Abb. 330
Abb. 505, 501
Abb. 574

Besonderheiten. Andokides—Menon §§ 295, 441 ff. Ritzung (scharfe wie im Schwarzfigurigen, die den Firnis durchdringt, und stumpfe, meist als Innenzeichnung, vor dem Brennen eingedrückt): *Norton* Amer. Journ. Arch. XI 1896, 12, vgl. IX 1905, 180 (Menon); Gr. Vm. I 151, 168 f. Tf. 32 (Phintias). Haargrenze und Ähnliches, anfangs regelmäßig, später vereinzelt, aber noch lange neben der Aussparung tongrundiger Randstreifen, sogar im gleichen Bilde: Gr. Vm. I Tf. 52; II 5, 14 Tf. 61; 171 Tf. 91 (Phintias; Haargrenze zum Teil stumpf eingegraben); Mon. Piot I 60; früh, Haar und Silenschwanz: Mon. Piot IX Tf. 15 (Skythes?). Doppelumriß: Louvre G 89 (Berichtigung), 93. Strichelung in der Fläche bei Andokides, Gr. Vm. Tf. 111, 133; feine Wellenlinien bei Psiax, § 453 (*Winnefeld* Vasensamml. zu Karlsruhe Nr. 242), Peithinos, *Hartwig* Tf. 24. Haargrenze spät, Hieron und Stil des Brygos: *Pottier* Cat. 860, G 145, 155; vgl. *Hartwig* Meistersch. 639. Nachzügler: Gr. Vm. II 91 Tf. 75 f. (Innenzeichnung auf der malerischen Firnisfläche eines Panzers, frühklassisch [ähnlich noch später vereinzelt: Ausonia I Tf. 1]; vgl. 296, Kleinigkeiten, 253, 1); im Kreise des Meidias, Ende des 5. und Anfang des 4 Jahrh., wurden Geländelinien mit dem Stift in den frischen Firnis gedrückt, Gr. Vm. I 46. Ornamentik im späteren Rotfigurigen: *Pottier* Cat. 1129. Roter Firnis; als Bildgrund: 'Εφ. 1886 Tf. 8, 4; in Streifen und Flächen: § 245. — Umrißzeichnung auf Tongrund ist ganz vereinzelt: Köpfe, wie bei den schwarzfigurigen Kleinmeisterschalen (mittlerer strenger Stil): *Winter* Arch. Zeit. XLIII 1885, 194 f. Tf. 12, 1; Gr. Vm. Tf. 123 (Sosiasschale, unter dem Henkel); Panther auf der Scherbe eines Gefäßrandes (klassischer Stil): *Vasseur* Annales Mus. hist. nat. Marseille XIII 1914 Tf. 17, 9 f.

§ 360
Abb. 373, 395
Abb. 381
Abb. 339, 342
Abb. 313 f.
Abb. 417
Abb. 504

Weißgrundige Gefäße. Vgl. §§ 288, 291, 354 f., 569, 591 ff. (594). Der ursprünglich leicht gelbliche bis bräunliche und feste Überzug wurde mit dem Verschwinden des Firnisses zugunsten der Mattfarben ganz weiß und mehr oder minder locker: Grablekythen. Nur diese reichen ins 4. Jahrh., wo der rotfigurige Stil selbst polychrom wurde, hinein, andere Formen gibt es nach der perikleischen Zeit kaum noch; in diese gehört jedoch eines der wenigen großen Gefäße, *Perrot* X 733, Kelchkrater; etwas älter wohl der Volutenkrater *Pellegrini* Vasi felsinei Nr. 284. Ältere Kannen: *Springer-Wolters*[10] 221 (Brit. Mus. Cat. III D 13); *Murray-Smith* White Ath. Vases Tf. 21 B; jünger *Collignon-Couve* Tf. 50, 1846; Pyxis 1845, *Murray* Tf. 20 (*Walters* I Tf. 43, 1), jünger Mon. grecs I 1878 Tf. 2. Kantharos (?) Louvre G 249. Außer zylindrischen Lekythen auch bauchige (Aryballen) und andere Salbgefäße, oft Alabastra sowie einzelne der seltenen Kugelaryballen (§§ 434 f.). Garnrolle 'Εφ. 1885 Tf 5, 1. Teile: *Klein* Lieblingsinschr. 119; *Hoppin* Euthymides and his fellows Tf. 24; vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXVII 1917, 236 E 16 (der Rand); Pferderhyton des Sotades, Comptes rendus acad. Paris 1902, 429; 1903, 217. - Leidlicher Überblick: *Perrot* X 690 ff.; vgl. *Murray-Smith* White Ath. Vases. Schalen: *Hartwig* 499 ff., 1 Tf. 50 ff.; *Pottier* Mon. Piot II 39 ff. Tf. 5 f.; *Pollak* Röm. Mitt. XIII 1898, 79 ff.; *Milani* Mon. scelti di Firenze 5 f. Tf. 2; Gr. Vm. Tf. 49, 65, 114; *Waldstein-Hoppin* The Argive Heraeum II Tf. 68; Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 6, 4; XXX 1910 Tf. 17; *Robert* Oidipus I 371; anscheinend auch *Hogarth-Smith* Excav. at Ephesus 318 f. Tf. 49, 6; vgl. *de Ridder*

Abb. 415 f., 498, 525 ff.

Bibl. nat. II Nr. 603 ff. Deckelschale Amer. Journ. Arch. XIX 1915 Tf. 28 (29 Pyxis). Die Phrixos-
Abb. 529 ff. schale (Nephele) unecht: § 590. Lekythen: *Fairbanks* Ath. white lekythoi, Michigan Studies VI 1907, VII 1914, vortrefflich geordnet mit genauer Beobachtung der Technik; *Riezler* Weißgrundige att. Lekythen, München 1913, kyklographisches Tafelwerk mit vorzüglicher kunstwissenschaftlicher Behandlung, ergänzt sich mit *Murray-Smith* White Ath. Vases; Berichtigungen im einzelnen: *Jacobsthal* Gött. gel. Anz. 1915, 202 ff.; *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 173 ff.: frühes Prachtstück des „Panmeisters" (§ 526) Jahresh. XVI 1913 Tf. 2. Farbtafeln verschiedener Art: Mon. d. Lincei XVII Tf. 24; Ἐφ. 1886 Tf. 4; 1894 Tf. 2; 1905 Tf. 1; 1906 Tf. 1; 1907 Tf. 5 (alle mangelhaft); *Winter* E. att. Lekythos, Berlin 1895; *Collignon* Mon. Piot XII Tf. 3 ff. Näheres §§ 591 ff.

b: ÜBERBLICK

§ 361 Mit dem strengen rotfigurigen Stil haben wir bereits bei der Behandlung des schwarzfigurigen Stiles Fühlung gewonnen, und zwar nicht nur mit allgemeinen Zügen, sondern auch schon mit einigen Töpfern und Malern, die beide Stile nebeneinander pflegten. Es ist nicht überflüssig zu sagen, daß es sich dabei durchweg um die Frühzeit des Stiles handelt; denn an sich wäre die gleiche Erscheinung jederzeit denkbar und liegt in engen Grenzen auch wirklich im klassischen Stile des 5. wie des 4. Jahrh. vor. Aber der technische und teilweise auch stilistische Archaismus der schwarzfigurigen Lutrophoren und panathenäischen Amphoren hat unkünstlerische, religiöse Gründe; ein freies und ebenbürtiges Nebeneinander der beiden Stile in der gleichen Werkstatt ist auf die Übergangsmeister beschränkt. Im reifen Archaismus erscheint Schwarzfiguriges nur noch gelegentlich in untergeordneter Stellung neben dem herrschenden Rotfigurigen am gleichen Gefäße; daß neben rotfigurigen noch schwarzfigurige Gefäße in denselben Werkstätten hergestellt worden seien, ist nicht nachgewiesen und nicht wahrscheinlich; es kann höchstens Ausnahme, keinesfalls Regel gewesen sein[1]). Dem entspricht der Rückgang der Signaturen im späten Schwarzfigurigen, während sich im gleichzeitigen Rotfigurigen die Meisternamen drängen: die Künstler des neuen Stiles scheiden sich von den Banausen des auslaufenden alten.

Die Werkstätten von Nikosthenes, Pamphaios und Hischylos sind Muster vielseitiger Töpfereibetriebe; die Meister nahmen daher neben dem alten Stil auch den neuen auf; in beiden beschäftigten Nikosthenes und Hischylos, mindestens im rotfigurigen auch Pamphaios mehrere, sehr verschiedenartige Maler. Das Verdienst dieser reinen Kunstgewerbler um die Entwicklung des neuen, zeichnerischen Stiles beschränkt sich also darauf,
Abb. 320 f., 346 ff. daß sie einigen seiner frühen Vertreter Gelegenheit zur Betätigung boten; für die Geschichte des Stiles sind nur diese Maler, nicht ihre Brotherren, von Bedeutung. Alle drei haben
Abb. 322 ff. eine Zeitlang einen der begabtesten Meister der Frühzeit, Epiktetos, für sich gewonnen; dieser überragt seine uns bekannten Genossen bei Nikosthenes und Hischylos erheblich,
Abb. 361 ff. während bei Pamphaios noch ein ebenbürtiger Frühmeister, wahrscheinlich Oltos, und ein
Abb. 345 fortschrittlicher Maler, der sich mit dem jungen Euphronios berührt, erscheinen. Wir sehen hier bereits an einer beidstiligen Übergangswerkstatt die rasche Folge der Entwicklungsstufen in dieser unvergleichlichen Werdezeit, die einen jahrtausendalten Bann zum erstenmal und für immer brach. Das erstaunlichste urkundliche Beispiel dafür bietet aber Epiktet selbst: an den mit seiner Malersignatur versehenen Werken überblicken wir fast den ganzen strengen Stil von seinen Anfängen bis zur Spätzeit. Eine Malertätigkeit von etwa fünfzig Jahren, die ungefähr das letzte Viertel des 6. und das erste Viertel des 5. Jahrh. umfaßt, deckt diese ganze Entwicklung. Epiktet hat sie erlebt; sie innerlich vollständig mitzumachen, hätten wohl auch Maler von größerem Wuchse nicht vermocht. Seine
Abb. 322—329 künstlerische Eigenart wurzelt durchaus in der Frühzeit: fein und zierlich, leicht und an-
Gr. Vm. Tf. 73 unten mutig vertreten seine Werke eine Seite des frühen rotfigurigen Stiles glänzend. In der zweiten Hälfte seiner Tätigkeit hat er sich offenbar redlich bemüht, von den großen Errungenschaften anderer zu lernen; abgesehen von einer gewissen natürlichen Entwicklung kam er jedoch
Abb. 331 nicht über eine äußerliche Übernahme von Einzelheiten hinaus oder verfiel gar in reine Nach-
Abb. 330 (332) ahmung; sein spätestes Werk ist nur noch durch die Signatur, nicht mehr durch den Stil kenntlich und steht schwunglos und unbedeutend neben den großartigen Schöpfungen, denen es gleichen soll. Aber das Streben des Alten, der diese erste Pentekontaetie der griechi-

[1]) Der Schluß von *Reichhold* Gr. Vm. II 74 ist bei der Festigkeit der attischen Handwerksüberlieferung nicht zwingend.

schen Kunst erlebte, ist auch im Mißerfolge rührend. — Einige frühe Schalen des Epiktet zeigen schwarzfigurige Innenbilder; diese sind jedoch zweifellos von anderer Hand gemalt. Wir kennen Epiktet nur als beliebten, bei fünf Töpfern tätigen Vertreter des rotfigurigen Stiles. Dagegen hat sein Zeitgenosse, der Maler Skythes auch den schwarzfigurigen Stil allein und an beidstiligen Schalen geübt: einer der wenigen Fälle, in welchen Gleichheit der Hand an solchen für beide Stile feststeht. Die Bedeutung des Mannes liegt jedoch durchaus in seinen rotfigurigen Bildern: temperamentvoll und fortschrittlich ist er dem Epiktet an Frische und Ausdruckskraft entschieden überlegen. Abb. 271, 273 Abb. 333 ff.

Alle diese Meister überragt jedoch an geschichtlicher Bedeutung und in mancher Hinsicht trotz seiner Altertümlichkeit auch künstlerisch der Übergangsmeister κατ' ἐξοχήν, Andokides. Die Verhältnisse in seiner Werkstatt ähneln zwar äußerlich denen der anderen beidstiligen Töpfer: in beiden Stilen waren anscheinend mindestens je zwei Maler bei ihm tätig; aber den Stempel hat der Werkstatt nur die überragende Persönlichkeit des „Andokidesmalers" aufgedrückt (§§ 295 ff., 441 ff.). Seine rotfigurigen Bilder sind technisch wie künstlerisch die altertümlichsten des neuen Stiles und schließen unmittelbar an den schwarzfigurigen Manierismus an; kein anderer Meister hat ähnlichen Anspruch als der Erfinder des rotfigurigen Stiles zu gelten. Manche geben zwar dem Nikosthenes wegen seiner technischen Beweglichkeit den Vorzug; aber die Neuerung ist viel weniger eine technische als eine künstlerische, zeichnerische Angelegenheit und wir besitzen keine ähnlich eng an den schwarzfigurigen Stil anschließenden rotfigurigen Bilder aus der Werkstatt des Nikosthenes. Für unsere Kenntnis steht jedenfalls der Andokidesmaler an der Spitze des rotfigurigen Stiles. Viel Entwicklung ist bei ihm nicht nachzuweisen; dagegen ist sein Werkstattgenosse, der auch bei Menon tätige „Menonmaler" bereits frei von der engen Anlehnung an den schwarzfigurigen Stil; dessen schwarzfigurige Bilder sind vielmehr umgekehrt Übersetzungen aus der selbständig gewordenen neuen Technik in die alte (§ 296 f.). Daß wir hier nur zwei Entwicklungsstufen eines einzigen Malers vor uns haben, ist nicht wahrscheinlich, aber auch nicht ganz ausgeschlossen. § 362 Abb. 313 ff. Gr. Vm. Tf. 4, 111, 133 Abb. 317 f. Abb. 264

Andokides und Menon auf der einen, Epiktet und Skythes auf der anderen Seite leiten für uns zwei große Ströme ein, die sich zwar vielfach berühren und selbst mischen, aber doch immer wieder getrennte Betten finden: die monumentale und die „kleinmeisterliche", dem Feinen und Zierlichen zugewendete Richtung, deren Nebeneinander sich durch die ganze Vasenmalerei verfolgen läßt. Dieser Gegensatz besteht, nur ist er nicht mit den groben und irreführenden Kategorien von „Amphorenmalern" und „Schalenmalern" zu fassen — um so weniger, als auch Schalen sehr groß und auch bei mittleren Maaßen verhältnismäßig großgestaltig sein können. Wie im schwarzfigurigen Stil, in welchem schon der Altmeister Klitias nicht verschmähte, neben seinen großen Werken auch „Kleinmeisterschalen" zu bemalen, haben auch im rotfigurigen Stile die verschiedensten Meister sowohl große wie kleine Bilder gemalt; der Unterschied besteht vielmehr darin, daß die Stärke der einen hier, die der anderen dort lag. Was der Andokidesmaler, was später Euthymides und nach ihm Kleophrades, endlich die frühklassischen Maler des mikonisch-polygnotischen Kreises zu sagen hatten, ließ sich in kleinen Bildchen gar nicht oder nur unvollkommen ausdrücken; Epiktet dagegen vermochte nur kleinen Gestalten seine ganz persönliche Anmut zu verleihen; bei großen verlor die Linie Reiz und Ausdruck, und zwar bereits bei frühen Bildern aus der Werkstatt des Nikosthenes, nicht erst in den erwähnten Spätwerken. Im Großen klein zu wirken ist eben nie ein Vorzug, während es umgekehrt manchen gelingt, auch im Kleinen groß zu wirken. Hierauf beruht die Blüte der Schalenmalerei; die Meister wußten zwar beide Register zu ziehen, der eine mehr dies, der andere mehr jenes, aber in den besten Werken doch in beiden mit großmeisterlicher Kunst. Daneben lebte die kleinmeisterliche Richtung von Malern wie Epiktet und Skythes nicht nur nach, sondern fand sogar eine frühklassische Fortsetzung in Werken von unvergleichlicher Zartheit; der Hauptmeister dieser Stilstufe, Sotades, wird aber durch seine enge Beziehung zur Werkstatt des Hegesibulos mit den Ausläufern der epiktetischen Richtung verknüpft. Abb. 525 ff.

Innerhalb dieses größeren Zusammenhanges ist das Verhältnis der großen Gefäße und der kleinen, d. h. vorwiegend der Schalen von gewöhnlichen Maaßen, folgendes. Anfangs spielte die Schale eine sehr bescheidene Rolle. Das Rundbild im Inneren, das nur § 363

auf wenigen frühen Schalen bloß aus Palmettengerank besteht, ist oft noch schwarzfigurig; außen lassen Augen und Henkelpalmetten zunächst nur Raum für je eine Gestalt, sofern nicht auch deren Platz durch eine Nase eingenommen wird. Dann verschwanden die Augen, bisweilen nur auf einer Seite, und auch die Palmetten zogen sich zurück und können schon früh ganz fehlen; es wurde Platz für zwei, drei, fünf und mehr Gestalten, zwischen welche ausnahmsweise noch kleine Augen unorganisch eingeschoben sind. Aber die Maler wußten damit noch nichts Rechtes anzufangen; die Gestalten sind vielfach auseinandergezogen, dionysische Maultiere und selbst rein dekorative Flügelpferde, Sphingen, Greifen oder Sirenen dienen statt der Augen und Palmetten als Füllung und die Komposition zeigt oft
Abb. 322 auffällige Schwächen, sofern sie sich des Haltes einer stark ornamentalen Anordnung begibt; es erscheinen Lücken, Wiederholungen, Parallelismen. Eigenleben regte sich dagegen im Rundbilde, sobald es die neue Technik annahm: hier strebten die Maler von vornherein
Abb. 324 ff., passim über die alte Typik hinaus und verwirklichten mit den neuen zeichnerischen Möglichkeiten eine Fülle von Beobachtungen; man hat bisweilen geradezu den Eindruck, daß sie in der Natur nach Rundbildern gesucht haben; denn die große Kunst konnte ihnen für diese Form und für die herrschenden Vorwürfe wenig Vorbilder bieten. Diese Rundbildtypik wurde sogar zum Zwange, dem sich dann selbständige Köpfe wie Skythes schon früh bewußt
Abb. 334 widersetzten: sie brachten auch freier, weniger füllend ins Rund gesetzte Gestalten zur Geltung. Allmählich änderten sich die Bedingungen durch Aufnahme einer zweiten, dann auch weiterer Gestalten in das Rundbild; doch damit greifen wir in die nächste Epoche über; für die Anfänge war gerade die Beschränkung auf eine Gestalt wichtig: sie gab Gelegenheit und zwang zur Durcharbeitung der neuen Möglichkeiten und Bedingungen. Damit nahm auch die Schalenmalerei teil an der Arbeit, die in viel weiterem Umfange an den großen Gefäßen geleistet wurde. Diese boten das Hauptfeld für die Entwicklung des rotfigurigen Stiles: fast wie in der großen Kunst konnten hier die Gestalten durchgebildet, die Komposition in tafelartigen Feldern und hohen Streifen geübt werden. Voran steht die Bauchamphora, dann folgen Krater, Psykter, Stamnos, Hydria, Kalpis, Pelike, Spitzamphora, panathenäische Amphora, Halsamphora — letztere beide die Hauptträger großer Einzelgestalten ohne Rahmen, die auch auf der alten Bauchamphora und auf der Pelike schon ziemlich früh neben die mehrgestaltigen Bildfelder traten: eine dekorativ wirksame Beschränkung. Eine Zwischenstellung nehmen große Skyphoi mit hohen geraden Wandungen ein. In der Frühzeit liegt das Schwergewicht des Stiles durchaus bei den großen Gefäßen;
Abb. 345, 359 f. offenbar deshalb hat man es auch mit sehr großen und möglichst großgestaltigen Schalen versucht, eine Erscheinung, die sich bei den frühklassischen mikonisch-polygnotischen Gefäßen wiederholt.

§ 364 Anders in der Blütezeit des strengen Stiles im ersten Viertel des 5. Jahrh.: so bedeutende große Gefäße noch entstanden, das Feld der reichsten und freiesten Betätigung war jetzt die Schale von mittlerem, zweckdienlichem Maaße. Die langen Streifen ihrer Außenseite, durch die oft palmettenlosen Henkel mehr geteilt als verkürzt und bisweilen sogar unter den Henkeln durchkomponiert, boten dem vollentfalteten Können Raum für gestaltenAbb. 419 f., 465; Hartw. Tf. 75 Abb. 468; 406, 409 f., 422 f., 448, 464 reiche Bilder jeder Art, von hochdramatischen mythischen Szenen wie der Iliupersis bis zu inhaltlosen „Unterhaltungen", von der sittsamen Schulstube bis zu den Freuden und Ausschweifungen von Symposion und Komos. Diese letzteren, für die Trinkschale so passenden Vorwürfe wetteifern an Häufigkeit und Vielgestaltigkeit mit den Bildern aus
Abb. 417, 444, 450 Hartw. passim der Palästra und ihrem erotischen Zubehör. Dies ist Zeit und Gebiet der höchsten künstlerischen Selbständigkeit der Vasenmaler [1]). Die dekorativen Bedingungen, mit welchen die der Kunststufe gemäße Gemeinsamkeit der Standlinie zusammentraf, brachten es mit sich, daß die Schale zum bedeutendsten Bildträger wurde: sie allein bot lange, übersichtliche Streifenflächen mit günstigen Größenverhältnissen zwischen dem Gefäß und den Gestalten.
Abb. 422 f. Die Hälfte der Außenseite kann zur Not noch als Ganzes mit einem Blick erfaßt werden; zu näherer Betrachtung muß man die Schale freilich etwas drehen wie man an einem Friesbild entlang geht. Das Verhältnis der Gestalten zum Gefäße läßt großzügig gezeichnete Bilder auch äußerlich nicht klein erscheinen, während der gleiche und selbst ein größerer

[1]) *Klinger* Malerei und Zeichnung[2] 39 f. spricht mit Recht von „Kunstwerken im besten Sinn" und hebt die Selbständigkeit der Vasenbilder gegenüber der großen Kunst hervor. „Dort für große Zwecke große Formen und eine nie fehlgreifende Durchbildung der Erscheinung, hier im kleineren Leben Fülle von Sinnlichkeit, Witz und Lebensbehagen in der knappsten Formandeutung der Kontur."

Streifen als Schulterbild einer Kalpis von der Masse des Gefäßes mit seinen großen schwarzen Flächen gedrückt würde. Die alte Zerlegung großer Gefäßwände in mehrere gleichwertige Bildstreifen voll kleiner Gestalten, wie sie späterhin wieder öfter vorkommt, drückt erst recht auf die verhältnismäßige Größenwirkung der Gestalten und ist ein dekorativer Primitivismus; große Gestalten aber fliehen mit der Gefäßrundung so rasch, daß man nur wenige auf einmal sieht. Das Schaleninnere endlich bot bei der immer stärker werdenden Abflachung des Beckens eine fast ebene Fläche für Rundbilder bis zu ansehnlicher Größe.

Weshalb diese Blüte mit dem Archaismus selbst zu Ende gehen mußte, ist oben ausgeführt (§§ 353, 356). Die frühklassische Zeit brachte das Streben über die Grenzen der Vasenmalerei hinaus, die klassische Blütezeit des 5. Jahrh. die Bescheidung auf das Erreichbare; in diesen beiden Epochen und weiterhin konnte die Schale naturgemäß keine Vorzugsstellung mehr behaupten.

§ 365 Versuchen wir die Entwicklung etwas näher zu verfolgen und zu gliedern, so tritt uns das persönliche Moment noch stärker entgegen als bisher schon. Nur die allgemeinsten, der Gesamtkunst gemeinsamen Züge lassen sich feststellen, ohne daß man die Eigenart der einzelnen Meister zu berücksichtigen braucht; in den Beispielen kann man ihrer Namen auch dabei nicht entraten. Mit anderen Worten: es gibt zwar eine Koine des archaischen Stiles von den Kolossalstatuen bis zu den rotfigurigen Vasen, nicht aber eine Koine des strengen rotfigurigen Stiles, die mit der des späteren schwarzfigurigen Stiles zu vergleichen wäre; diese letztere ist vielmehr die keramische Koine dieser Zeit (§§ 301 ff.). Die Geschichte des attischen schwarzfigurigen Stiles bliebe nicht nur lückenhaft, sondern ganz unvollkommen und ohne Abschluß, wenn man sie nur nach den namentlich oder stilistisch greifbaren Meistern darstellen wollte; im strengen rotfigurigen Stile geben die Meister nicht nur das vollständige Gerüst, sondern in allem Wesentlichen auch den ganzen Aufbau selbst. Gewiß hebt sich die glänzende Eigenart der führenden Meister aus einer breiteren Masse heraus; aber diese hat nur anfangs, vor der Festigung des Stiles, stellenweise einen etwas unpersönlichen Zug. So sind die geringeren Werke des sogenannten epiktetischen Kreises noch unsicher und oft etwas zerflossen in Form und Komposition; dies negative Moment täuscht jedoch mehr Gleichartigkeit vor, als in Wahrheit vorhanden ist. Will man die ganze Richtung kurz bezeichnen, so stellt sich gleich wieder ein Meistername ein: der eine Maler des Pamphaios vertritt sie gut. Weiterhin handelt es sich entweder um Gefolgsleute Abb. 350 der Hauptmeister oder um umbedeutende Zeichner, die doch eine leicht greifbare Eigenart Abb. 390 nicht nur in Äußerlichkeiten, sondern auch in der künstlerischen Handschrift zeigen.

Sieht man von den ersten Anfängen und von dem Nachleben des archaischen neben dem frühklassischen Stil ab, so deckt ein halbes Jahrhundert, das letzte Viertel des 6. und das erste Viertel des 5. Jahrh., Knospe und Blüte des strengen rotfigurigen Stiles. Viele Maler konnten also die ganze Entwicklung erleben und je nach ihrer Begabung mehr oder minder weit und stark daran teilnehmen. Ein urkundliches Beispiel dafür bietet, wie wir sahen, Epiktet, ein Gegenbeispiel für unsere Kenntnis der Andokidesmaler: seine Abb. 313 ff. hochaltertümlichen Bilder zeigen nur wenig Entwicklung trotz einer bemerkenswerten inneren Gr. Vm. Tf. 4, 111, 133 Mannigfaltigkeit; sie verteilen sich also schwerlich auf einen längeren Zeitraum. Die kräftige Eigenart des Andokidesmalers ist soviel auffälliger als die aufs Feine und Zierliche gerichtete Weise des Epiktet, daß man ungern annähme, er habe sich später so in Nachahmung verlieren können wie Epiktet auf seiner Pelike; man möchte daher die stilistisch jüngeren, künstlerisch ziemlich matten Gefäße aus den Werkstätten von Andokides und Menon lieber einem anderen Meister, dem Menonmaler, zuweisen. Mit dieser Empfindung verläßt man Abb. 317 f. jedoch bereits den sicheren Boden, dessen Grenzen nur zu oft durch die Malersignatur bestimmt sind. Diese ist aber leider seltener als die Töpfersignatur und gestattet neben Epiktet nur bei Duris, eine längere Entwicklungslinie zu übersehen. Sie füllt etwa das Abb. 450 ff. erste Viertel des 5. Jahrh. aus, deckt sich also ungefähr mit der zweiten Hälfte von Epiktets Tätigkeit (von unsignierten Werken, die mindestens noch ein Jahrzehnt weiter herabzuführen scheinen, wird hier abgesehen). An organischer Stilentwicklung ist diese kürzere Laufbahn des Duris reicher als die lange des Epiktet. Dessen Stil tritt uns von Anfang an ziemlich fertig entgegen; wir sehen ihn blühen, altern, sich der jüngeren Richtung äußerlich anpassen Abb. 322—331 (332) und schließlich in Nachahmung verschwinden. Ganz anders Duris. Auch er ist kein

Künstler von der Kraft und Eigenart des Euphronios-Panaitios oder des Brygosmalers, sondern mehr Handwerker als sie; aber alle Vorbilder, die ihn beeinflußt haben mögen, verwischen doch das Bild seiner Eigenentwicklung nicht. Sie ist für uns das einzige urkundliche Beispiel einer typischen Laufbahn von befangenen und mehr oder minder abhängigen Anfängen zu glänzender Blüte und endlichem Auslaufen in eine Manier, die den Verzicht auf inneres Schritthalten mit der allgemeinen Entwicklung seiner Zeit bedeutet. Dies entspricht den Grenzen seiner Begabung und er blieb sich dabei treuer als Epiktet; technisch und dekorativ blieb er auf der Höhe. Für diese Entwicklung bieten die Signaturen freilich nur die allgemeine Grundlage; aber ihre einzelnen Stufen sind doch nicht nur aus stilistischen Beobachtungen erschlossen: Lieblingsnamen erleichtern und stützen die Anordnung.

§ 366 Die Bedeutung der Lieblingsnamen für die allgemeine Chronologie und für die Synchronistik ist oben behandelt (§§ 28, 34, 244); mit ihrer Hilfe wird noch mancher Fortschritt erreicht werden, wenn einmal alle Gefäße mit Lieblingsnamen gut abgebildet sind. Vorläufig ist ihr Wert für feinere entwicklungsgeschichtliche Fragen noch ungleich und beschränkt. Gewiß begrenzt man ihre Geltung im allgemeinen mit Recht auf etwa zehn Jahre und ist die Gefahr der Täuschung durch Namensvettern nicht groß. Wenn jedoch ein altmodischer Meister einen Knaben zu Beginn seiner Schönheit pries, ein fortschrittlicher gegen Ende, so werden ihre Werke sehr verschiedene Stilstufen zeigen. Auf dem gleichen Gefäße kann eine aufblühende und eine gereifte Schönheit nebeneinander gepriesen werden und ersterer kann zehn Jahre später mit einem dritten, ganz jungen, vereinigt sein; er verbindet dann zwei andere, deren Altersunterschied an zwanzig Jahre betragen kann. Zwischen zwei Gefäßen mit so verbundenen Namen kann ein Menschenalter liegen. Mit allen Graden der Überschneidung von Lieblingsepochen ist zu rechnen. So wird das Ideal einer säuberlichen Einteilung in zehnjährige Stilstufen nicht so leicht erreicht werden. Dennoch lassen sich schon jetzt mit erträglichen Fehlergrenzen Lieblingsreihen bilden; sie liefern zwar nicht den Aufbau selbst, aber doch ein nützliches Baugerüst. So wird die Zeit von etwa 525 bis um 470 mit der Möglichkeit von Lücken und Überschneidungen durch die Namen Memnon, Leagros, Panaitios, Hermogenes, Hippodamas, Glaukon, Sohn des Leagros, gedeckt; über die Fugen oder Lücken legen sich wie Deckziegel die Namen Hipparchos, Athenodotos, Chairestratos, Erothemis (am wertvollsten die mittleren).

Leagros, höchst wahrscheinlich der als Stratege 465 gefallene Altersgenosse des Themistokles, wurde etwa im letzten Jahrzehnte des 6. Jahrh. von Euphronios, einem anderen Maler bei Kachrylion, einem Maler bei Euxi]theos (Euphronios??) und auf vielen unsignierten rotfigurigen und schwarzfigurigen Gefäßen gefeiert; durch ihn wird eine ganze Reihe anderer Lieblingsnamen festgelegt und einzelne von diesen ziehen wieder Meisternamen nach sich (Athenodotos den Maler Peithinos). Dazu kommt, daß die Schönheit des Leagros gerade in die entscheidende Werdezeit, die Frühblüte des strengen Stiles fällt: die Meisterstücke
Abb. 391—394 (396 f.) des jungen Euphronios tragen seinen Namen; die reifen Werke des mit ihm wetteifernden
Abb. 364 ff. Euthymides, der sich selbst als überlegen rühmt, zeigen die gleiche Stilstufe (ein unsigniertes trägt auch den Namen) und werden auch durch den Liebling Megakles etwa in diese Zeit verwiesen; denn da dieser Name auf einem Pinax gleicher Stilstufe nachträglich getilgt und durch einen anderen ersetzt worden ist, handelt es sich vermutlich um den 486 Verbannten, der damals doch wohl im tatkräftigsten Alter stand. Ihn feiert auch der mit Euthymides
Abb. 381—385 eng verbundene Phintias auf den reifen Werken dieser Stufe, die einen großen Fortschritt gegenüber seinem altertümlichsten Werke darstellen; einen ähnlichen Schritt von der alten Art des „epiktetischen Kreises" zu der monumentalen Größe und Kraft der Frühblüte beobachten wir bei dem seinem Wesen nach freilich noch altertümlicheren und weniger
Abb. 359 f. bedeutenden Oltos-Euxitheos. Gelegentlich haben auch beigeschriebene Athletennamen ohne καλός einen gewissen Wert für die Verbindung stilistisch verwandter Gefäße, zumal wenn sie in Gruppen auftreten; der Fünfkämpfer Phayllos scheint sogar der literarisch bekannte Krotoniat zu sein. An die zehnjährige Schönheitsdauer gebunden sind diese Namen nicht; dagegen wird man das καλός, wenn es bei dem Namen eines berühmten Lieblings einmal fehlt, gewöhnlich ergänzen dürfen.

Wir halten hier inne und kehren zu Duris zurück. Bei ihm erscheinen fünf Lieblingsnamen, darunter drei wichtige: Panaitios, der ihn mit der auf die Leagroszeit folgenden Glanzzeit der Werkstatt des Euphronios verbindet; Hippodamas, der seine Werke des entwickeltsten Stiles mit einigen des Hieron-Makron verbindet; Chairestratos, sowohl auf Werken befangenen Stiles wie auf den sorgfältigsten und schönsten, die volle Eigenart, aber noch nicht die flotte Mache der Hippodamasstufe zeigen. Chairestratos wird durch die Reste zweier ganz gleichartiger Schalen mit Panaitios verbunden: auf der einen ist dieser, auf der anderen jener Name erhalten. Es sind unverkennbare Frühwerke, gemalt in der Werkstatt des Kleophrades. Chairestratos erscheint nun unter anderem auch auf einem feinen Kantharos eigener Werkstatt und auf der einen, den Resten nach vielleicht auch auf der anderen von zwei merkwürdigen Schalen aus der Werkstatt des Python, in welcher Duris auch später noch oder vielmehr wieder malte (außerdem bei Kalliades). Die eine ist das Prachtstück seines gefestigten Stiles; die andere, die ihr in Form und Verzierung zwar nicht gleich, aber doch sehr ähnlich ist, zeigt die auffälligste Nachahmung des euphronischen Panaitiosstiles; nur in Einzelzügen schimmert etwas von der Art des Duris durch. Dieser Tatbestand scheint zunächst zwei Erklärungen zuzulassen. Entweder war Duris Schüler oder Nachahmer des Panaitiosmalers, bildete dann aber im Gegensatze zu ihm eine eigene Art aus; in diesem Falle wäre die fragliche Schale unser frühestes Werk seiner Hand und wäre gleichzeitig mit dem Beginne der Schönheit des Chairestratos, falls dieser wirklich auf ihr genannt war; die andere Pythonschale und der Kantharos wären mehrere Jahre jünger. Oder die Schale im Panaitiosstil ist nicht älter als die andere und bildete womöglich ein Paar mit ihr wie die beiden Kleophradesschalen. Dann hätte Duris den Panaitiosstil einmal getreulich nachgeahmt, vermutlich doch, um durch den Vergleich mit dem Meisterwerk eigenen Stiles dasselbe zu sagen wie Euthymides mit seinem ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος; man könnte sogar meinen, er habe den Panaitiosmeister leicht karikieren wollen. Auch in diesem Falle brauchten wir noch nicht daran zu verzweifeln, die Stilentwicklung der einzelnen Maler zu verfolgen: ihre Grundlinien werden durch solche Seitensprünge nicht berührt. Aber nähere Betrachtung zeigt doch in Form und Ornamentik der beiden Pythonschalen und nicht nur im Stile, sondern auch in der Stilstufe ihrer Bilder genug Unterschiede, um die im Panaitiosstil bemalte als älter, demnach als abhängige Anfängerarbeit erscheinen zu lassen. Dennoch mahnen die Erfahrungen mit den beiden einzigen Malern, welche wir über große Strecken ihrer Laufbahn an Signaturen verfolgen können, zur Vorsicht: Epiktet ist aus einem sehr individuellen Vertreter der Frühzeit zu einem ganz unpersönlichen Nachahmer spätarchaischer Formen etwa von der Art des ausgehenden Kleophrades- und Makronstiles geworden; Duris zeigt zwar eine organische Entwicklung seiner eleganten Zeichnung und dekorativen Komposition, hat jedoch auch in ganz anderem Stile gemalt. Fehlte die Inschrift der einen Pythonschale, so hätten manche sie wohl der mittleren Stufe des Panaitiosmalers zugeschrieben und die darin vorhandenen Elemente des Durisstiles wären schwerlich erkannt worden. Auch nach Ausbildung der in der zweiten Pythonschale deutlichen Eigenart zeigt Duris noch erhebliche Schwankungen, ehe sein späterer Stil fest wurde.

§ 367 Abb. 450 Abb. 453 Gr. Vm. Tf. 74, 1 Abb. 459 f., 463; 455 f. Abb. 330 (332) Abb. 465 Abb. 468 f. (464, 467)

Wir sehen also, daß Stil und Persönlichkeit sich nicht ohne Einschränkungen decken, daß die Scheidung der Hände eines Meisters und seiner Nachahmer oder Schüler schwierig ist, und müssen mit starkem Einflusse der großen Kunst und der einzelnen Vasenmaler untereinander rechnen. Verlassen wir also den urkundlichen Boden der Malersignaturen, so befinden wir uns sogleich im Gebiete der Wahrscheinlichkeiten aller Grade. Nur vollkommenste stilistische Übereinstimmung eines unsignierten Gefäßes mit einem signierten macht eine Zuweisung so gut wie sicher, zumal bei Meistern von bedeutender und zugleich feiner Eigenart wie z. B. dem Hauptmaler des Brygos. Umgekehrt sind jedoch auch erhebliche Abweichungen noch kein entscheidender Gegengrund, was bei teilweiser Übereinstimmung und äußeren Hinweisen, wie unvollständig erhaltenen Signaturen, von Bedeutung ist. In Zweifelsfällen sind oft auch Töpfersignaturen und Lieblingsnamen in die Rechnung einzustellen. Die Gefahr der Täuschung ist besonders groß, wenn man auf diese Weise, ohne fortlaufende Hilfe von Malersignaturen, Entwicklungsgänge einzelner Meister herzustellen sucht. Gern gäbe man die Malersignaturen von Epiktet und selbst Duris gegen die Töpfersignaturen von Euphronios

§ 368

und Brygos hin, um die Entwicklung der überragenden Maler in ihren Werkstätten sicher kennenzulernen. Das Interesse daran ist schon bei Brygos erheblich; denn wir übersehen nur eine mäßige Strecke seiner Laufbahn an signierten Werken entwickelten Stiles; ob dagegen eine viel strengere Schale aus der gleichen Werkstatt, in welcher mindestens noch ein anderer, unbedeutender Maler tätig war, ein Jugendwerk des Hauptmeisters ist, bleibt fraglich — und zwar auch dann, wenn wir den Töpfer Brygos selbst für den Maler halten, weil sein thrakischer Name zu der barbarischen Orthographie auf einem Werke des reifen Stiles paßt.

Abb. 419—424, 428 f., 431

Was gäben wir vollends darum, wenn wir wüßten, ob und inwieweit die Töpfersignatur des Euphronios seine Tätigkeit als Maler einschließt! Als solcher hat er nur die Werke der Leagroszeit signiert, das altertümlichste in der Werkstatt des Kachrylion. Daß dies Frühwerke sind, zeigt seine lange Tätigkeit als Töpfer, die noch den Liebling Glaukon, also das Ende des Archaismus einschließt. Die hohe Bedeutung der Frühwerke, welche glänzende Zeichnung und feine Beobachtung mit einem starken Zug ins Große und einer noch ungleichen, aber zum Teil schon meisterhaften Kompositionskunst verbinden, macht es ganz unglaublich, daß er später nicht mehr gemalt habe; und es wäre ein merkwürdiger Zufall, wenn unter acht bis zehn Gefäßen mit seiner Töpfersignatur kein einziges von seiner Hand wäre. Von den Frühwerken führen denn auch Fäden zu der Hauptgruppe der späteren mit dem Lieblingsnamen Panaitios. Ist der glänzende, lebensprühende Panaitiosmaler Euphronios selbst? Es ist möglich, ja wahrscheinlich, aber nicht urkundlich beweisbar. An den Panaitiosstil knüpfen wieder jüngere bedeutende Werke, die sich mit denen des Brygos berühren, an und eine signierte Schale aus Perugia verbindet sie mit Euphronios; ist er selbst der „Perugiameister"? Eine einzige Malersignatur aus dieser Spätzeit würde genügen, um ihn als den führenden Meister des ganzen strengen Stiles erscheinen zu lassen, denn die Werke der Panaitiosstufe fielen ihm dann als notwendige Bindeglieder auch ohne urkundliches Zeugnis von selbst zu. Wir hätten die großartige Stilentwicklung eines Menschenalters aus der kritischen Zeit der griechischen Kunst in Werken einer Persönlichkeit vor uns, die den Vergleich mit guten Meistern der großen Kunst erträgt. Aber dies Bild seiner Laufbahn könnten nur neue Funde aus der Wahrscheinlichkeit, die gegen Ende immer geringer wird, zur Sicherheit erheben; zum Überflusse wissen wir, daß mindestens ein fremder Maler, Ones]imos, bei ihm tätig war. Dessen unbedeutendes Werk steht freilich vereinzelt und es ist schwer verständlich, wie man ihn für den „Perugiameister" oder gar für den Brygosmaler hat halten können. Dagegen erhebt sich bei der spätesten Schale der Werkstatt aus der Glaukonzeit und ihrem Gefolge eine Doppelfrage: sind die weißgrundigen Bilder der Innenseite von der gleichen Hand wie die meist rotfigurigen der Außenseite und ist auch hier Euphronios als Maler beteiligt? Bindeglieder zeigen, daß höchst wahrscheinlich ein ähnliches Verhältnis vorliegt wie auf einigen älteren Gefäßen des Meisters: hoher Stil der großen Innenbilder, freiere Behandlung der nebensächlichen Außenbilder, die hier zu Beginn der frühklassischen Zeit erstaunlich naturalistisch sind. Man hat den Maler darnach den „Pferdemeister" genannt. Seine rasch hingeworfenen Studien finden sich nun noch zusammen mit den großartigsten „mikonisch-polygnotischen" Amazonenbildern, die sehr wohl von der gleichen Hand wie die weißgrundigen Innenbilder der Glaukonzeit sein können. So erhebt sich schließlich die Frage, ob der Pferde- oder besser Amazonenmaler auch noch Euphronios ist. So unwahrscheinlich dies zunächst klingt, undenkbar ist es nicht. Warum sollte Euphronios nicht mit Kraft und Erfolg den späten Stilwechsel vollzogen haben, den selbst der alte Epiktet noch an der Schwelle des hohen Stiles versuchte? Die Vermutung ist so kühn, daß sie nur als Beispiel einer letzten Möglichkeit und der vollkommenen Unsicherheit in der Begrenzung stilistischer Persönlichkeiten geäußert wird; aber jeden Tag kann ein Fund sie urkundlich bestätigen.

Abb. (398), 400—402, 405 (f.), 409—411
Gr. Vm. Tf. 23 (5)
Hartw. Tf. 47—49
Gr. Vm. Tf. 86; Abb. 403
Abb. 399
Hartw. Tf. 58; 59, 1
Hartw. Tf. 53
Abb. 404
Abb. 415
Hartw. Tf. 51 f.
vgl. Abb. 498
Abb. 499—504
Gr. Vm. Tf. 6, 56

§ 369 Diese Hauptbeispiele dessen, was wir sicher wissen und was man alles vermuten kann, werden als Richtlinien für das Urteil genügen. Jeder Aufbau von Künstlerpersönlichkeiten aus rein stilistischen Beobachtungen, mit oder ohne Unterstützung durch Lieblings- und Töpfernamen, hat seinen Wert als Arbeitshypothese und vor allem dadurch, daß man sich und andere zu genauer Betrachtung zwingt; in ihrem Kerne wird jede gute Arbeit dieser Art etwas Richtiges enthalten. Darüber hinaus vermag jedoch das feinste Stilgefühl

und die genaueste Beobachtung von Äußerlichkeiten weder den objektiven Beweis zu ersetzen noch subjektive Einwände zwingend zu widerlegen. Nur schlagende Übereinstimmung individuellster Art wird jeden, der Formen sehen kann, überzeugen; aber damit wird man niemals eine entwicklungsreiche Laufbahn gewinnen oder auch nur die Grenzen einer Persönlichkeit zu den ihr nächststehenden Zeitgenossen scharf ziehen können. Im Sinne dieser grundsätzlichen Scheidung von Sicherem und Unsicherem ist der folgende Überblick zu verstehen.

Die Hauptvertreter der Anfänge des rotfigurigen Stiles sind oben bereits kurz besprochen. Die monumentale Richtung vertreten Andokides und Menon, die kleinmeisterliche Epiktet und Skythes und ihr engerer Kreis. Da sich beide vielfach berühren und kreuzen — auch bei den genannten Meistern selbst — und es eine gesonderte, womöglich führende „Schalenmalerei" nicht gab, ist *Wilhelm Kleins* verbreitetes Schlagwort vom „epiktetischen Kreise" nur mit Einschränkungen verwendbar; als leicht verständliche Bezeichnung für viele Werke der Frühzeit, zumal der naturgemäß zahlreichen Schalen, mag man es dennoch beibehalten[1]); denn Epiktet ist auch nach der Entdeckung des Skythes der typischste Vertreter der zahlreichen Maler, die damals in sehr freizügiger Weise in den Werkstätten von Nikosthenes, Pamphaios, Hischylos, Kachrylion, Chelis, Euergides, Hermaios, Hilinos, Paidikos u. a. arbeiteten. Andere Töpfer, bei welchen Epiktet und anscheinend auch Skythes im 5. Jahrh. tätig waren, gehören nicht hierher (Python und Pistoxenos; Hegesibulos); nur die Werkstatt des Gales, auf dessen einer Lekythos Anakreon erscheint, kann man zur Not noch dem epiktetischen Kreis anreihen. Weitere Malernamen sind selten: Pheidippos, Psiax, Hermokrates; auch das bei Deiniades gemalte Jugendwerk des Phintias mag man hier nennen, obwohl es bereits ebenso wie die Hauptwerke des bei Euxitheos und anscheinend auch bei Sikanos und Pamphaios tätigen Oltos einen Zug ins Große hat. Diese Maler vertreten den Übergang in die monumentale Richtung und in die Frühblüte der Leagroszeit, welcher ein Krater des Euxitheos und die bei Kachrylion gemalte großzügige Geryonesschale des Euphronios bereits angehört; ein Gleichstrebender hat auch bei Pamphaios ein Bild dieser Richtung, Hypnos und Thanatos mit Memnon, gemalt. Hier sind auch die zahlreichen Schalen mit dem Lieblingsnamen Memnon zu nennen; einige sind noch beidstilig; viele, darunter die bedeutendsten stammen von Oltos oder einem ihm nahestehenden Maler. Eine, wenn man so sagen darf, anonyme Signatur trägt eine Gruppe von Schalen und ein Alabastron: nur das Wort ἐποίησεν. Endlich ist ein weißgrundiges Alabastron des Töpfers Pasiades hervorzuheben: es gehört mit einem unsignierten Alabastron ähnlichen frührotfigurigen Stiles zu den frühesten Vertretern seiner Technik.

Abb. 320 f., 343—354 Hartw. Tf. 1 f. Gr. Vm. Tf. 43 — Abb. 344 Gr. Vm. Tf. 32 — Abb. 358—363 — Abb. 391 — Abb. 345 — Gr. Vm. Tf. 83 — Abb. 343 — Abb. 355

In der monumentalen Richtung läßt sich die Entwicklung von den noch halb manieristischen Werken des Andokidesmalers zu der glänzenden Frühblüte der Leagroszeit deutlich verfolgen. Schon der Menonmaler hat sich von dem Einflusse des schwarzfigurigen Stiles frei gemacht und steht etwa in der Mitte zwischen dem Andokidesmaler und Euthymides; weitere Zwischenstufen liegen bei Oltos und dem Meister des Iotellers vor. Dieser bewahrt sogar manieristische Elemente, die bei Oltos nur noch schwach nachklingen. Die führenden Maler der Frühblüte sind Euthymides und der junge Euphronios; Phintias bleibt hinter ihnen zurück, noch mehr Hypsis, soweit wir ihn kennen, und vollends Smikros. Andere Maler dieser Stufe, deren Gleichzeitigkeit mit der Schönheit des Leagros natürlich nicht unbedingt ist, sondern im Einzelfall einen gewissen Spielraum läßt, kennen wir nicht mit Namen; mehrere Maler von leicht greifbarer Eigenart, aber geringerer allgemeiner Bedeutung, sind jedoch stilistisch kenntlich; so der Meister mit dem Liebling Nikoxenos und der an ihn anschließende jüngere mit dem Liebling Eucharides, die eine mehr dekorative Richtung vertreten. — Bei Phintias sehen wir zwar keine längere Entwicklung, aber doch einen großen Sprung von einem Frühwerke zur Blüte. Von Euthymides besitzen wir kein ähnlich befangenes Frühwerk und überblicken anscheinend nur eine kurze Zeit seiner Tätigkeit, die ihn auf der Höhe sicheren Könnens zeigt; seine Kunst hat etwas Großmeisterliches und wurde von der großen Malerei schwer-

§ 370 — Abb. 317 f. (319) — Abb. 356 ff. — Gr. Vm. II 114 Tf. 82 — Abb. 388 — Abb. 389 f. — Abb. 381—385 Gr. Vm. Tf. 32, 1; 91 (71, 1; 112); II 66 ff. — Abb. 364—369 Gr. Vm. Tf. 14, 33, 81

[1]) Nur Verwirrung stiften kann die leider von *Sauer* im Künstlerlexikon beliebte Terminologie: er dehnt den Begriff auch auf die Meister der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles aus.

lich in wesentlichen Zügen übertroffen. Er kann damals ebensogut 30 oder 40 wie 50 oder 60 Jahre alt gewesen sein und der Phantasie bleibt freie Wahl zwischen den Vermutungen, daß er um 500 gestorben sei und der Lehrer des großartigen, in der nächsten Epoche bei Kleophrades tätigen Malers war, oder daß er dieser selbst gewesen sei. Letzteres wäre ein ähnliches Verhältnis wie zwischen dem jungen Euphronios und dem Panaitiosmaler in seiner Werkstatt; nur sind bei Euphronios die stilistischen Gründe stärker, die Bedenken geringer und kommt die Töpfersignatur hinzu. Auch für den Nikoxenos- und Eucharidesstil erhebt sich die gleiche Frage; dort sind Unsicherheit und Bedenken noch größer als bei Euthymides; man wird hier wie dort je zwei Maler zu scheiden haben.

Abb. 371—376 (377—380?) Gr. Vm. Tf. 52 (103f., 44f.; 34?)

§ 371 Dürfte die Frühblüte, ein Begriff, dessen Grenzen natürlich nicht scharf sind, im wesentlichen noch ins 6. Jahrh. fallen, so gehört die nächste Stufe zum mindesten in ihrem Kerne bereits in den Anfang des 5. Jahrh. Je reicher das Bild vielgestaltigen künstlerischen Lebens wird, desto peinlicher ist es, „Stufen", „Übergangsstufen", „Richtungen" zu scheiden; man kann einen Strom nicht parzellieren wie ein Grundstück, einen blühenden Strauch nicht in Scheiben schneiden; und die Gewässer eines Stromes fließen verschieden rasch, stauen und mischen sich. Unsere Einteilung soll kein Gebäude, sondern nur ein Baugerüst sein. — Als Eponym des Überganges von den Frühwerken des Euphronios zu seinem Panaitiosstile mag der schon bei Phintias genannte schöne Athenodotos gelten. Ihn feiert auch der Maler Peithinos, der mit dem hervorragenden Sosiasmaler eine merkwürdige Gruppe bildet; beide sind leider nur durch je eine Schale vertreten. Nach ersterem haben wir schon oben den stark stilisierten Gewandstil benannt, der damals von den meisten Vasenmalern mehr oder minder weitgehend aus der großen Kunst übernommen wurde und eine manieristische Auflehnung gegen das die archaischen Formeln zersetzende Eindringen von Naturbeobachtungen darstellt. Der Sosiasmaler berührt sich auch sonst mit der großen Kunst, von der anachronistischen Seitenansicht des Auges bis zu der unerhörten Vollendung der feinsten Einzelheiten; man hat sein Rundbild sogar für die Kopie eines großen Bildes gehalten, weil durch die Zeichnung eine ganz ungewöhnliche Verschiedenheit in der Abtönung der Flächen, eine Art Zweifarbenersatz der Polychromie wie in unserer Schwarzweißkunst, erzielt ist. Von den Vermutungen, daß der Maler bei Sosias Euphronios oder gar Peithinos sei, läßt sich zum mindesten beweisen, daß sie zur Zeit unbeweisbar und unwahrscheinlich sind. Diesen Hauptmeistern reiht sich in großem Abstande der unbedeutende Myson an; er steht dem Eucharidesmaler näher als ihnen. — Diese Epoche, deren Kern in das erste Jahrzehnt des 5. Jahrh. fallen dürfte, umfaßt die erste Hälfte der entfalteten Blüte des strengen Stiles (Lieblinge: Panaitios, Spätzeit des Athenodotos, Frühzeit des Chairestratos). Die Errungenschaften der Frühblüte wurden nach allen Seiten erweitert, die Formensprache geschmeidigt, die Naturbeobachtung vertieft, der Ausdruck verstärkt, die Komposition bereichert. Dies wird im systematischen und im geschichtlichen Teile, für welche hier nur ein chronologisches Gerüst errichtet wird, im einzelnen gezeigt; nur eins ist schon hier hervorzuheben: zu der Großzügigkeit der Frühblüte kommt ein Zug zur Einfachheit, der unbeschadet des noch ganz archaischen Gesamtcharakters und der naturnahen Lebendigkeit ein Vorbote des klassischen Stiles ist. Symbolisch dafür sind zwei leicht greifbare Einzelzüge: der große und freie, kaum noch ornamentale Zug der langen Mantelfalten und der allmähliche Übergang vom alten zum reifarchaischen Kopftypus, dessen stärkste Ausprägung wir erst am Ende der nächsten Stufe finden: Diomedeschale des Euphronios und Statuen der Tyrannenmörder. Der Kleophradesmaler, jener großartige Nachfolger des Euthymides (eher als dieser selbst), der in unserer Epoche tätig war, ist der monumentalste Vertreter dieses Stilelementes.

Abb. 417f. Hartw. Tf. 24f. Gr. Vm. Tf. 123 Gr. Vm. Tf. 113 Abb. 415f. Abb. 371ff.

§ 372 Die nächste Stufe kann man als Hochblüte des strengen Stiles bezeichnen. Sie fällt im wesentlichen zwischen Marathon und Salamis und deckt sich etwa mit der späteren Schönheit des Chairestratos, der des Hermogenes und der wohl etwas über 480 hinabreichenden des Hippodamas. Mit Recht, wenn auch nicht erschöpfend, sagt *Buschor:* „Die Meister dieser jüngeren Zeit schalten schon mühelos mit den Errungenschaften ihrer Vorläufer; die alte herbe Kraft weicht zierlicher Eleganz oder schwungvoller Lebendigkeit. Auch das Verhältnis der Figuren zum Raum wird anders; die Gestalten bewegen sich freier, räumlich ungebundener, umgeben sich mit Luft." Diese Eigenschaften lassen die

zum klassischen Stile drängenden Elemente, die man an den Werken dieser Zeit mehr unbewußt und schon als selbstverständlich empfindet, weniger auffallen als bei der herberen Größe und in der altertümlicheren Umgebung der vorigen Stufe; der Archaismus lebte sich hier mit einer oft hinreißenden Schönheit der Form und Kraft des Ausdruckes aus; dennoch oder gerade deshalb brach der frühklassische Stil gleich nach den Perserkriegen wie eine reife Frucht aus der Schale. Euphronios hat den Übergang noch in seiner Werkstatt, wenn nicht gar an sich selbst erlebt und sogar der alte Epiktet hat noch die Morgenröte der neuen Zeit gesehen und empfunden. Der Geist der Perser des Aischylos beherrscht diese Zeit, in welcher sich die archaische und die klassische Pentekontaetie berühren, die Wende der Jugend und ersten Mannheit des europäischen Geistes.

Die erste Hälfte der Blütezeit beherrschen für unsere Kenntnis — von Peithinos und dem Sosiasmaler, die stilistisch am Anfange stehen, wissen wir allzu wenig — Euphronios-Panaitios und der Kleophradesmaler, dieser von vornehmer Monumentalität und auffälliger Größe der Formgebung, jener sprühend von Leben, Bewegung, Ausdruck, beide Meister sicherer Linienführung. Die Komosschale des Euphronios und ihr unsigniertes Gegenstück, die Prügelei, leiten zur Hochblüte über, sei es, daß sie ihrer Zeit vorauseilen oder daß der Ruhm des Panaitios so weit hinabreicht. Der vollen Hochblüte gehört dann der großartig bewegte Perugiastil des Euphronios an. Eine gewisse Auflösung des strengen Stiles zeigt sich bereits an der bei ihm gemalten Schale des Onesimos (Lieblinge Erothemis, Lykos), dann folgt die Diomedeschale, Liebling Glaukon, und ihr in den frühklassischen Stil übergehender Kreis. Auch Duris hat, wie wir sahen, seine Laufbahn zur Zeit des Euphronios-Panaitios, vielleicht als sein Schüler, jedenfalls unter seinem stärksten Einflusse begonnen; seine Anfänge sind noch reichlich altertümlich. In die Hochblüte trat er mit seinen gehaltvollsten Werken ein, dann entwickelte er nach einigen Schwankungen die elegante, aber oft noch reiz- und lebensvolle Manier seiner späteren Zeit. Es ist lehrreich zu sehen, welche Frucht die Keime des klassischen Stiles auf dem Boden seines sicheren Kunstgewerbes trugen. Nichts lag ihm ferner als die großmeisterliche Monumentalität des Kleophradesmalers oder des frühklassischen Amazonenmalers; dafür zeigt sich der Zug der Zeit bei ihm jedoch desto stärker im Dekorativen. Schon auf signierten Schalen und unsignierten großen Gefäßen seiner mittleren Zeit setzt jene Entwicklung ein, die im Grunde nichts anderes ist als die klassisch-monumentale Erneuerung der in den rein dekorativen geometrischen und orientalisierenden Stilen herrschenden rhythmischen Reihung, die er bisweilen sogar unverhüllt anwendete: an die Stelle bewegter Handlungen treten Zustandsszenen, „Unterhaltungen", die als einfache Sternenmuster die Außenseite der Schale verzieren; selbst Handlungen wurden in dieses sie verhüllende Schema gebracht. Unsignierte Schalen der Spätzeit, die anscheinend bis etwa in die sechziger Jahre reicht, setzen diese Richtung fort; hier verschwimmen die Grenzen seiner Persönlichkeit zu Schülern und Nachfolgern (Malername Apollodoros). Grundsätzlich ist es jedoch gleich, ob er selbst der „Meister mit der Ranke" war oder nicht; daß er zum mindesten einer der ersten Vertreter dieser Richtung war, deren klassische Scheidemünze die bekannten flüchtigen „Mantelfiguren" sind, steht fest. Auch die allgemeine Vereinfachung der Zeichnung lag ihm in seiner handwerklichen Art.

Abb. 371 ff.; 400—402, 405 f., 408—412, 414
Abb. 409—411, 406
Hartw. Tf. 58, 59, 1; Abb. 399
Hartw. Tf. 53; Abb. 404
Abb. 415 f., 498—504
Abb. 450 ff., Gr. Vm. Tf. 48, 53 f.; 74, 1; 136, 2 (24, 105)
Hartw. Tf. 21; 22, 1; 67
Abb. 453, 459 f., 463
Abb. 468 f. (464, 467, vgl. 458, 461)
Abb. 465
Gr. Vm. Tf. 105
Hartw. Tf. 72—75
Abb. 470

In alle dem berührt sich Duris mehr oder minder mit dem Hauptmaler bei Hieron, Makron, der zwar nur einen feinen Skyphos als Maler signiert, aber zweifellos fast alle anderen signierten und unsignierten Gefäße des Hieron bemalt hat; zwei Schalen sind von einem wunderlichen Gesellen, dem Eosmeister („Meister mit dem Kahlkopf") bemalt, ein Kantharos von einem dritten Maler. Auch im einzelnen laufen allerhand Fäden zwischen Makron und Duris hin und her, besonders auffällig in den Schwankungen der Proportionen; ein Lieblingsname der Hochblüte, Hippodamas, ist ihnen gemeinsam. So altertümlich befangene Gefäße wie von Duris besitzen wir von Hieron nicht, doch knüpft auch er einigermaßen an den Panaitiosstil an; freilich nur im Formalen, in der großzügigen Bewegung seiner prachtvoll dekorativen Gewandmassen und allenfalls auch im Kopftypus; geistig ist seine ruhige Art, trotz seines herrlich wogenden Mänadenschwärmens, von dem Feuer und der packenden Charakteristik des Euphronios-Panaitios noch weiter entfernt als von der eleganten Anmut des Duris. Er ist ein sehr guter Handwerker, bei dem der Zug ins Große

§ 373
Abb. 435—445, 448
Gr. Vm. Tf. 46, 85
Hartw. Tf. 28—31
Abb. 446 f., 449
Abb. 438

dafür entschädigt, daß er in feineren Einzelheiten, wie Händen und Füßen, wenig Geschick
Abb. 435 f. und Sorgfalt zeigt; dies gilt selbst für den Skyphos mit der Malersignatur, bei welchem er sich bemüht zu haben scheint, dem Brygos nahe zu kommen. Die Unterschiede seiner zahlreichen Werke machen zum Teil mehr den Eindruck von Schwankungen als von Entwicklungsphasen; seine innere Entwicklung war jedenfalls nicht groß; er scheint fast etwas widerstrebend mit der Zeit mitgegangen zu sein. Am weitesten führen einige unsignierte große Gefäße von nicht ganz sicherer Zugehörigkeit; aber nur zwei fast gleiche Spitz-
Gr. Vm. Tf. 94 f. amphoren würden einen bedeutenden Schritt in den frühklassischen Stil darstellen, wenn ihre Zuweisung nicht allzu großen Bedenken unterläge. Diese monumentalen Bilder verhalten sich zu denen des Eosmeisters ähnlich wie die Diomede- und Amazonenbilder zu den naturalistischen Studien des „Pferdemeisters", nur wurzelt der Eosmaler doch in etwas älterer Art. Er ist für uns der erste Vertreter des frühklassischen Naturalismus; Schönheit und schulmäßige Richtigkeit galten ihm nichts, Wahrheit und Ausdruck alles.

Aus dem Felde hochstehenden Kunstgewerbes, wie es Makron und Duris vertreten, erheben wir uns bei Brygos, d. h. dem Hauptmaler seiner Werkstatt, wieder auf die Höhen
Abb. 419—433 reiner Künstlerschaft. Seine Eigenart ist so stark, daß sich den wenigen signierten Schalen
Gr. Vm. Tf. 25, 47, 2; 49 f., 84 viele unsignierte Werke mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit anreihen
Hartw. Tf. 32, 33, 1; 34, 35, 1; 36, 1—3 lassen. Bei den besten und sorgfältigsten ist die Zuweisung unbedingt überzeugend; die Unsicherheit beginnt erst bei den schwächeren Arbeiten, die man nicht ohne weiteres als Werke von Schülern und Nachahmern beiseite schieben darf. Da Brygos während der späteren Blütezeit der Werkstatt des Euphronios stets als Töpfer signierte, aus den oben erwähnten äußeren Gründen jedoch anscheinend wie Exekias und andere selbst malte, spricht
Abb. 399, vgl. 403 wenig für die auch stilistisch bedenkliche Vermutung, er habe die Peruginer Schale des
Abb. 404 Euphronios bemalt; mit Onesjimos hat er vollends nichts zu tun. In enger Beziehung zum Perugiastile des Euphronios steht er aber wirklich; die Stile stehen nebeneinander wie zwei Brüder: äußerlich ähnlich, von verwandtem Geiste, doch ungleich an Feinheit; Brygos ist darin entschieden überlegen. Diese eigene Feinheit bringt Brygos hinzu, sonst könnte man auch ihn wie den Perugiamaler von Euphronios-Panaitios ableiten, wenigstens soweit wir ihn auf der Höhe seiner Kunst vor uns sehen. Diese Epoche deckt sich etwa mit der Hochblüte des strengen Stiles; man glaubt darin eine gewisse Entwicklung zu größerer Freiheit in Zeichnung und Komposition und zur Vereinfachung in der Richtung zum klassischen Stile zu sehen; aber reif und fertig ist diese Kunst von Anfang an. Eine frühere Stilstufe läßt sich nur unter Verzicht auf greifbare Wahrscheinlichkeit erschließen. Die Scherben einer signierten Schale von wesentlich altertümlicherem, in manchem an Myson erinnerndem Stile folgen im Gewande der Manier des Peithinos. Die Zeichnung erinnert nur wenig an den späteren Brygos, steht ihm aber lange nicht so fern oder gar wesensverschieden gegenüber wie die im Panaitosstil gemalte Schale des Duris dessen späteren Werken. Vielleicht verbirgt sich hinter diesem Tatbestand eine Entwicklung aus unpersönlichen Anfängen und aus einer dem inneren Wesen seiner Begabung widersprechenden Stilmode heraus zur Eigenart. Das Vorbild des Euphronios-Panaitios mag ihn dabei angeregt haben, weil sein Temperament verwandt war, mehr verdankt er wahrscheinlich der großen Kunst, das Beste zweifellos sich selber. Seine Stärke liegt in der Verbindung verschiedener Fähigkeiten. Die Linie gehorcht ihm wie keinem zweiten. Mit den leisesten Bewegungen seiner Hand vermag er die feinsten Beobachtungen an Form, Bewegung und Ausdruck festzuhalten; feinfühlig und feurig zugleich sieht er die Natur, ruhige Stimmung und wild erregte Leidenschaft erfaßt er mit gleich sicherer Kunst. Auch in der Komposition weiß er die verschiedensten Register zu ziehen, von einfacher Reihung bis zu gruppenreichem Durcheinander, und mit scheinbar müheloser Selbstverständlichkeit erfüllt er die dekorativen Forderungen. Seine besten Werke stehen auf der Höhe der großen Kunst.

§ 374 Endlich ist ein Maler, der bei Pistoxenos tätig war, zu nennen. Sein Skyphos steht
Abb. 471 dem späteren Stile des Duris nah, übertrifft ihn aber weit an geistigem Ausdruck. Eine unerhört naturalistische Studie eines alten Weibes stellt die Leistungen des Eosmeisters und des Pferdemeisters in Schatten. Es ist der Gipfel dessen, was während des ganzen strengen Stiles auf diesem Gebiet immer wieder versucht wurde; am nächsten steht auf älterer Stufe
Abb. 340 der alte Semit auf einer Schale des Hegesibulos, vermutlich ein Spätwerk des

Skythes, jedenfalls ein Ausläufer des epiktetischen Kreises in der Blütezeit. Epiktet selbst hat ein späteres Werk bei Pistoxenos gemalt.

Aus der Menge des Anonymen bedarf das, was den Hauptmeistern mehr oder minder nahe steht, hier keiner näheren Charakteristik. Nur einzelne Maler, deren Eigenart sich bedeutsam heraushebt, sind noch zu nennen; daß sie für uns namenlos sind, kann Zufall sein; auch von dem Kleophradesmaler besitzen wir nur eine einzige verstümmelte Töpfersignatur. Der „Panmeister" bereichert das Bild der Zeit wohl am meisten, schon äußerlich dadurch, daß wir von ihm vorwiegend große Gefäße besitzen. Sein Stil ist voll von reizvollen Gegensätzen: nebeneinander finden sich bei ihm sinnenfrische Beobachtung und naive Anmut auf der einen, hoheitsvolle Herbheit auf der anderen Seite; zart empfundene und auffällig heftige Bewegung, die sich bis zu dramatischer Kraft steigern kann; einfach freier Linienzug und liebevolles Festhalten stilisierter Formen zumal im Gewande. Dies erklärt sich durch seine Anfänge, die im Peithinosstile liegen. Er hat daraus lange Elemente eines dekorativ wirksamen graziösen Manierismus, der seiner flotten Technik die Wage hält, bewahrt; man hat den Eindruck, daß er selbst den Weg vom archaischen zum frühklassischen Stile, dessen volle Freiheit er freilich nicht mehr beherrschte, so leichtfüßig wie seine schlanken Gestalten gegangen ist. Auch die Gestalten des „Berliner Meisters" sind schlank und leichtfüßig, „von leicht femininer Grazie". Wir kennen von ihm nur große Gefäße, oft mit Einzelgestalten ohne Rahmen auf jeder Seite, gern handelnd verbunden. Darin liegt seine Stärke, entfaltet er seine glänzende Technik und dekorativ stilisierte Zeichnung; die formale und geistige Bewältigung größerer Kompositionen scheint dagegen nicht seine Sache gewesen zu sein. Die Grenzen seiner Persönlichkeit verwischen sich daher auch mehr als bei manchen viel weniger bedeutenden Malern.

Gr. Vm. II 293 Tf. 16, 115 Abb. 474—477 (771)

Abb. 477

Abb. 472f. (775) Gr. Vm. Tf. 134 (106, 2)

Literatur. Belege für das im Überblick Ausgeführte werden hier nicht gegeben, weil sie leicht in den folgenden systematischen und geschichtlichen Abschnitten zu finden sind (Inhaltsverzeichnis, Indices). Es bedarf nur einer grundsätzlichen Stellungnahme zur Hauptliteratur. — Grundlegend: *Hartwig* Die griech. Meisterschalen d. Blütezeit des strengen rotfigurigen Stils, Berlin 1893. Die Schwächen dieses sonst sehr verdienstvollen, auf breiter Kennerschaft beruhenden Werkes zeigt *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XIV 1894, 105 ff., 141 ff. Leicht abzuhelfen ist mittels der Listen 682 ff. dem äußerlichen Fehler, daß die Tafeln auch bei den willkürlichsten Zuweisungen Meisternamen tragen, als ob es sich um signierte Werke handle. Dies ist jedoch bezeichnend. *Hartwig* vernachlässigt die großen Zusammenhänge und geht fast ganz in Zuweisungen an die einzelnen Meister, deren Eigenart er als bekannt voraussetzt, auf, ohne dabei über das Verhältnis von ἐποίησεν und ἔγραψεν klar zu sein; auch läßt er sich oft durch Lieblingsnamen, über welche er grundsätzlich gut urteilt, zu weit führen. Vor allem hält er zu oft Allgemeingut der Epoche für Besonderheit des jeweils behandelten Malers, unterschätzt mit der einzigen Ausnahme des Kimon von Kleonai den Einfluß der großen Kunst und überschätzt die persönliche Bedeutung der Vasenmaler innerhalb der Gesamtkunst ihrer Zeit. Überdies vernachlässigt er unter dem Einflusse von *Kleins* irreführenden Schlagworten die großen Gefäße und läßt daher Meister von der Bedeutung des Andokides und Euthymides unbeachtet. Äußerlichkeiten, die sich bei den verschiedensten Malern wiederholen können und ebenso wie Einzelheiten der Zeichnung beim gleichen Maler stark schwanken, legt er auch bisweilen zu viel Gewicht für Zuweisungen bei (z. B. bei Peithinos, den er übrigens gut charakterisiert). Das Buch bietet so zwar ausgezeichnet, wenn auch ungleich vorbereitete Bausteine, aber keine Bearbeitung nach großen Gesichtspunkten. Es zerfällt großenteils in Monographien wie *Wilh. Kleins* für seine Zeit trotz mancher Schwächen verdienstlicher, auf breiter Grundlage fußender Euphronios, ²Wien 1886 (ohne Rücksicht auf den Fortschritt der Wissenschaft und auch sonst wenig glücklich erneuert Gesch. d. griech. Kunst I, 1904, 298 ff., mit ganz unmöglichem Spätansatz). — Ähnlich wie der bekannte Kunsthistoriker *Morelli* (*Lermolieff*) arbeitet mit staunenswertem Formengedächtnis (das durch Notizen und Skizzen nur unterstützt, nicht ersetzt werden kann) *Beazley* in zahlreichen Schriften, die in ihrer knappen Form und Beschränkung auf das Greifbarste etwas apodiktisch wirken und hie und da wohl auch die Grenzen von Stil und Persönlichkeit verwischen (vgl. z. B. § 449), aber doch große Fortschritte teils erreichen, teils vorbereiten. Wieviel Empfinden sich hinter seiner trockenen Arbeitsweise verbirgt, zeigt am deutlichsten sein Gefühl für den Stil des „Berliner Meisters" und des „Panmeisters": die Charis ihrer Gestalten erinnert stark an feine englische Jugend. Journ. hell. stud. 1910—1914, 1916, 1919; Annual Brit. Sch. Ath. XVIII f.; Amer. Journ. Arch. XX 1916; Röm. Mitt. XXVII f. 1912 f. Vgl. über ihn Anz. XXXIII 1918, 64 ff. (dort auch über *Hoppin* Euthymides and his fellows, Cambridge 1917; vgl. §§ 468 f.). Sein Hauptwerk, Attic redfigured Vases in American Museums, Cambridge 1918, stellt eine gewaltige Leistung und eine außerordentliche Bereicherung unserer Kenntnis stilistischer Gruppen und Malerindividualitäten dar (er stellt etwa fünfzig neu fest und geht auf fast alle bedeutenden Meister ein), enthält jedoch sehr wenig Beweisführung: er gibt zu langen Listen von Werken fast nur allgemeine Bemerkungen. In diesen kennzeichnet er jedoch die Meister mit kurzen Worten vielfach so fein, daß darin ein Teil des Beweises liegt, und wird auch den großen Zusammenhängen der Kunstentwicklung gerecht. Die Vasen in Amerika sind mehr

§ 375

der Anlaß als der Gegenstand des Buches und daher viel seltener abgebildet als man wünschte; dies erschwert auch das Urteil erheblich. Das Werk wird die Forschung noch lange beschäftigen und *Beazley* weiß selbst am besten, daß er mit seinen kühnen Vorstößen nicht überall endgültige Grenzlinien gezogen hat. Ein näheres Eingehen darauf wäre hier auch dann nicht möglich gewesen, wenn das Buch vor dem Abschlusse meiner Behandlung der Vasenmalerei erschienen wäre; ich habe jedoch versucht, ihm soweit gerecht zu werden, wie das nachträglich irgend angeht, und freue mich, mit *Beazley* vielfach übereinzustimmen; zu wesentlichen Änderungen fand ich keinen Anlaß. Besonders beruhigend ist mir, daß auch dieses ebenso in die Breite wie in die Tiefe gehende Buch den Ruhm der uns mit Namen bekannten Töpfer und Maler nicht beeinträchtigt; sie geben dem strengen rotfigurigen Stile sein Gepräge. — Endlich verfolgt *Buschor* Jahrb. XXXI 1916, 74 ff. mit Liebe und Feuer „die edelste Aufgabe des Kunsthistorikers: die Verknüpfung des Fortschreitens auf einem großen geistigen Gebiet mit individuellem Menschenschicksal." Sein mit künstlerischem Blick und kritischem Urteil durchgeführter Versuch, die Laufbahn des Duris herzustellen, bleibt naturgemäß in Einzelheiten hypothetisch, ist jedoch im wesentlichen offenbar gelungen. Man kann auch in der Skepsis zu weit gehen, so *Perrot* passim, *Mayence* Mélanges Holleaux 143 gegen *Beazley* (maaßvoller *de Ridder* Vases Bibl. nat. II 375; *Pottier* Gaz. beaux arts XIII 1917, 433 ff.). Über *Tonks* Brygos vgl. § 496.

Ein ausgezeichnetes, reich illustriertes Hilfsmittel ist *Hoppin* Handbook of attic redfigured Vases (vgl. § 11), das für dieses Gebiet das einst grundlegende Werk von *Klein* ersetzt: D. griech. Vasen mit Meistersignaturen, ²Wien 1887. Unentbehrlich ist dagegen immer noch die freilich ebenfalls durch mancherlei Mängel und Sonderbarkeiten beeinträchtigte und der Erneuerung bedürftige Schrift von *Klein* Die griech. Vasen mit Lieblingsinschriften, ²Leipzig 1898, vgl. *Hauser* Berl. phil. Woch. XX 1900, 1364 ff. Die Einleitung kommt zu ganz falschen Zeitansätzen dadurch, daß *Klein* den alten Fehler, Lieblingsinschriften nach Belieben auf ältere Männer zu beziehen, wiederholt; Namen ohne καλός sind wahllos herangezogen; die Literatur seit 1890 ist vernachlässigt. Weiteres § 28, wo auch die vorzügliche Untersuchung von *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfig. Vasenmalerei gewürdigt ist. Mit ihm berührt sich *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 47 ff. zumal in den Vergleichen mit der Plastik, die den Hauptvorwurf seiner wertvollen Arbeit bilden. — Vortrefflich, wenn auch etwas einseitig und ungeschichtlich ist die mit viel künstlerischem Gefühl für die besonderen Bedingungen der Vasenmalerei geschriebene Abhandlung von *Berchmans* L'esprit décor. dans la céram. grecque à fig. rouges, Annales de la société d'archéol. de Bruxelles XXIII 1909, Extrait. Er versäumt nur zu sagen, daß die archaische Formensprache die Vorbedingung für die dekorativen Vorzüge des strengen rotfigurigen Stiles ist. Auf diesen beschränkt er sich fast ganz und Systematik erstrebt er nicht. — Eher umgekehrt ist das Verhältnis und nicht sehr glücklich das Ergebnis bei *Reichhold* Skizzenbuch griech. Meister, München 1919, mit manchen nützlichen Zusammenstellungen von Teilbildern, technischen, anatomischen, perspektivischen, antiquarischen und anderen Bemerkungen, doch ohne wirklichen wissenschaftlichen Wert und für künstlerisch empfindende Laien zwar lehrreich, aber auch peinlich. *Reichholds* unvergängliches Verdienst liegt nicht hier, sondern in seinem Anteil an *Furtwänglers* Griechischer Vasenmalerei. —

Nicht näher bestimmbar ist die verschollene, flüchtig bemalte kleine Amphora des Malers Praxias, *Klein* Meistersignaturen 31 f. Vielleicht ist es eine örtliche Nachahmung attischer Ware, und zwar könnte es, worauf die der Arkesilasschale entsprechenden Inschriften führen, eine lakonische wie Annual Brit. Sch. Ath. XV 38 sein. Ist jedoch, wie *Kretschmer* Griech. Vaseninschr. 226 annimmt, ein ebenfalls verschollenes unsigniertes Gefäß mit paläographisch und orthographisch gleichartiger Inschrift als Gegenstück zu betrachten, so hätten wir attischen Dialekt. Also ein Attiker in der Diaspora oder ein Metöke wie Phintias, der gelegentlich sogar seinen Namen attisierte (Philtias)?

c: SYSTEMATISCHE BETRACHTUNG

Zeichnung und Komposition

§ 376 Anders als beim schwarzfigurigen Stile, der vorwiegend dekorativ ist und dessen Schwergewicht im älteren Archaismus liegt, beginnen wir die nähere Betrachtung des strengen rotfigurigen Stiles nicht mit der geschichtlichen Darstellung, sondern mit dem Entwurf einer Formenlehre, der bei aller Knappheit doch um so viel über die kurzen Bemerkungen beim schwarzfigurigen Stil hinausgeht, daß Richtlinien für die geschichtliche Darstellung entstehen. Die Abwägung des Allgemeinen und des Individuellen wird dadurch erleichtert werden; dies ist beim Kunstgewerbe, das in der bildenden Kunst nicht führt, sondern im besten Fall die führende große Kunst erreicht, besonders nötig. Kopftypen, Anatomie, Proportionen, Gewandstil, Haltung und Bewegung, Ausdruck, Perspektive, Komposition — alles macht selbstverständlich im ganzen die Entwicklung der Gesamtkunst mit; wir sehen, wie die allgemeine Welle die einzelnen Meister ergreift, aber auch, wie sie sich im einzelnen verschieden verhalten: der eine läßt sich leicht auf den Kamm heben, der andere taucht hindurch, der dritte wird gar kopfüber gewirbelt.

Das beste Beispiel bietet die Zeichnung des Aktes. Die Anatomie, in der zweiten Hälfte des 6. und zu Beginn des 5. Jahrh. allgemein eifrig studiert und erfolgreich entwickelt, hat auch die Vasenmaler stark beschäftigt. Der noch um die technischen Mittel ringende Andokidesmaler wagte sich noch nicht recht an die anatomische Innenzeichnung heran, obwohl sie im gleichzeitigen Schwarzfigurigen schon ziemlich ausgiebig geübt wurde, und zwar auch an seinen eigenen beidstiligen Gefäßen; er wirkt fast nur mit dem Umriß, in welchem die Gelenke jedoch bewußt, wenn auch in schematischer Stilisierung, betont sind. Demgemäß deutet er zwar Knöchel, Fersenhöcker, Knie, Hüftkamm bzw. Weichenwulst, Schlüsselbein und Muskelränder der Achselhöhle an, zieht aber nicht einmal die Brustmuskeln durch, noch gibt er das Brustbein oder gar die Muskulatur von Brustkorb, Bauch und Gliedmaaßen an. Nur einzelne unsignierte Amphoren zeigen eine schwankende und ziemlich verständnislose Muskelzeichnung an den Gliedmaaßen, gelegentlich auch ein paar Striche am Rumpf. Auch Epiktet und mancher von seinen engeren Genossen tauchte oft noch durch die Welle hindurch: sie vermieden das Unverstandene und beschränkten sich gern auf so klare Hauptformen wie Brustmuskeln, Brustbein, Beckenlinie. Mit der Zeit lernte freilich auch Epiktet zu. Andere, so Skythes und einzelne Maler bei Nikosthenes, Pamphaios, Kachrylion nahmen die Neuerungen sogleich in mehr oder minder schematischer und fehlerhafter, aber doch bestimmter Form auf. So erscheint bisweilen um den Nabel ein viergeteiltes Oval als Andeutung des geraden Bauchmuskels oder dessen Polster sind schon etwas freier einzeln gezeichnet, so deuten ein paar Striche oder auch nur ein einzelner Haken die Rippenmuskulatur an: Sägemuskel oder Zacken des schiefen Bauchmuskels.

Abb. 313–316 Gr. Vm. Tf. 4, 111, 133

Abb. 322 ff. Gr. Vm. Tf. 73

Abb. 333–354 außer 345, passim

Gr. Vm. Tf. 43

Die nächste Stufe zeigt Euthymides und den jungen Euphronios bereits auf beträchtlicher Höhe: die Hauptformen sind richtig und verständnisvoll gezeichnet; die helle Freude an dem wunderbaren Organismus des menschlichen Körpers führt ihnen den Pinsel. Die Hauptarbeit an der Übertragung der Naturbeobachtungen in feste Formen hat natürlich die große Kunst geleistet; mindestens das Verständnis haben die führenden Vasenmaler sich aber zweifellos selbst in der Palästra geholt. Daß man dort fast so viel lernen konnte wie seit hellenistischer Zeit in der Anatomie, lehrt die Betrachtung heutiger Athletenkörper. So sind die Komasten oder der Theseus des Euthymides, der Antaios oder die Musikhörer des Euphronios trotz der archaischen Stilisierung und kleiner Eigenheiten, wie der Engstellung der Brustwarzen bei Euphronios, schon fast anatomische Mustergestalten; sogar an Feinheiten, die meist unbeachtet bleiben oder absichtlich unterdrückt werden, Einzelzügen, die im Hellenismus und bei Michelangelo auffallen, hat sich schon diese entdeckungsfrohe Frühzeit versucht (Teilungen und Schwellungen der Brustmuskel). Wir sehen also die beiden wetteifernden Maler Euthymides und Euphronios selbstsicher auf dem Kamm der Welle.

§ 377 Abb. 364–369, 391–397 Gr. Vm. Tf. 14, 22, 33, 61 ff., 81, 92 f.

Ganz anders gleichzeitig Phintias: ihn wirbelte die Welle kopfüber. Seine Bilder haben zwar selbst *Furtwängler* getäuscht, der es auf Grund der dialektischen Namensform für möglich hielt, daß Phintias die anatomischen Neuerungen der peloponnesischen Kunst in die attische Vasenmalerei eingeführt habe; bei näherer Betrachtung erweisen sich seine anatomischen Künste aber als eitel Blendwerk. Zurückhaltender war er auf dem Gebiete der Perspektive, die auch nicht seine Stärke war; damit hängt auch sein Gewandstil zusammen. In der Anatomie dagegen suchte er nach Kräften mitzumachen und konnte sich mit Einzelheiten, wie Auftreibungen des Brustbeines, kaum genug tun; in Wahrheit hatte er jedoch keine Ahnung vom Organismus des Körpers. Daher kommen neben Richtigem die unglaublichsten, niemals durch Flüchtigkeit erklärlichen Fehler bei ihm vor: neben den beiden Polsterreihen des geraden Bauchmuskels weitere Polster, ja selbst ein unsymmetrisches Durcheinander aller Polster; Verkennung der Seitenfurche, der Muskelecke des schiefen Bauchmuskels u. a. m. Daneben verschwinden leichtere Fehler, die auch andere, nicht jedoch die führenden Meister, machten; so die Zeichnung des Zwillingsmuskels der Wade an beiden Seiten des Beines mit gleich starken Kurven und ähnlich auch bei Vorderansicht des Beines. Seine Anatomie ist trotz sauberer Zeichnung sachlich ganz illusionistisch. Am lustigsten sind die Hetären auf einer unsignierten Hydria. Wie Leute, die nicht singen können, besonders gern vorsingen, so zeigt Phintias seine anatomischen Künste auch am weiblichen Körper wie bei Athleten. Gut beobachtet sind Hautfalten, die auch an jungen Mädchenkörpern bisweilen wirklich so vorkommen, nicht schlecht die Brüste; desto unpassender ist die scharfe Muskelzeichnung; die

Abb. 381–385 Gr. Vm. II 66 ff. Tf. 32, 71, 1; 91, 112

Abb. 385

Leiber sehen in ihrer Verschiebung wie aufgerissen aus. Dies Zuviel ist ein Rückschritt gegenüber der von den anderen geübten weisen Beschränkung; denn wenn auch bei fettarmen Mädchen bisweilen die Bauchmuskulatur kenntlich ist, so zeichnet sie sich doch nie so scharf ab wie bei kräftigen Männern.

Abb. 319, 363 (anders 348), 336 f. Gr. Vm. Tf. 73

Der weibliche Akt ist schon im Kreise des Andokides und Menon sowie bei Pamphaios (von Oltos?) mit feinem Gefühl für seine weichen Linien gezeichnet worden; Skythes hat ihn derb, Epiktet etwas trocken behandelt: er hatte zu wenig Sinn für weiche Schwellung.

Abb. 394, vgl. 377, 469 Gr. Vm. Tf. 63, vgl. 103

Wundervoll gefühlt und voll feinster Beobachtung ist dann der Hetärenpsykter des jungen Euphronios; der Linienzug und vieles einzelne ist so vollendet, daß man darüber fast die typischen Schwächen übersieht: die männlichen Proportionen von Schultern und Hüften und die pseudoperspektivische Klappung der Brüste; nur die Seitenansicht ist von Anfang an von solchen Störungen ziemlich frei. Diese Erscheinung ist eines der merkwürdigsten Beispiele für die feste handwerkliche Überlieferung der Typen: soviel feine Naturbeobachtung wurde doch nur stückweise auf den fertigen Typus des männlichen Körpers übertragen; erst als er damit sozusagen ganz zugedeckt war, entschloß man sich zur Umbildung der Grund-

Abb. 419 ff.

form. Aber noch hinaus über die Hochblüte des strengen Stiles, in welcher Brygos der feinfühligste Frauenmaler ist, tief hinein in die klassische Zeit ist der männliche Typus immer noch und immer wieder im weiblichen Körper zu spüren. Von Einzelheiten hielten sich der

Abb. 378 Gr. Vm. Tf. 34

männliche Weichenwulst und die Mittellinie, meist nur unter dem Nabel, am längsten (Vivenziohydria und Verwandtes); mit Phintiasischer Männermuskulatur ist der Frauenleib aber weiterhin nicht wieder belastet worden.

Dies wäre auch gegen den allgemeinen Zug in der Entwicklung der Körperzeichnung gewesen: von der etwas lehrhaften Darlegung des anatomischen Tatbestandes zu immer erscheinungsgemäßerer Wiedergabe fortzuschreiten. Zur Zeit der Hochblüte und

Abb. 419 ff. Gr. Vm. Tf. 50, 84

gegen Ende des strengen Stiles kam es den besten Malern auch beim Manneskörper nicht mehr so sehr auf Vollständigkeit und Schärfe der Innenzeichnung als auf Andeutung mit leichteren und freieren Strichen an und vollends vermieden sie eine Kleinmalerei wie im Rund-

Abb. 418 Gr. Vm. Tf. 123

bilde der Sosiasschale, wo die feinsten Hautfältchen sogar mit Relieflinien angegeben sind.

§ 378

Anatomie. Lehrreich *Berchmans* Esprit décor. 78 ff., vgl. *Reichhold* Skizzenbuch griechischer Meister 33 ff.; zu beiden § 375. Gute Bemerkungen und Vergleiche mit der Plastik: *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 87 ff., 116 f. Tf. 6; *Langlotz* Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei, Leipzig 1920, 62 f., 82, 113. Für Feinheiten sind nur sehr gute Abbildungen brauchbar; auf Photographien sind blasse Linien von verdünntem Firnis oft nicht zu sehen. Beiläufige Bemerkungen und Skizzen: *Deonna* Rev. arch. XV 1910, 226 ff.; *Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 47 f., 28. An-

Abb. 313–315

dokides Gr. Vm. Tf. 4 (unsigniert), 111, 133; angesichts der Stilisierung von Knie und Ellbogen ist auch die Bildung des Fersenhöckers verständlich ohne die Annahme von *Hauser*, daß damit der Knöchel, der ja bisweilen daneben angegeben ist, gemeint sei; vgl. *Gaupp* Ber. naturforsch. Ges.

Abb. 316

Freiburg XII 1902, 53 ff. Mehr Innenzeichnung (unsigniert) Jahrb. XI 1896, 183; Forman Collection Nr. 305 b; *Pellegrini* Vasi Felsinei 46; *Perrot* X Tf. 7; vgl. Röm. Mitt. XVI 1901 Tf. 5. Epiktetischer Kreis §§ 447 ff. Feinere Muskelzeichnung, zumal des Rumpfes, fehlt zwar oft genug, doch keineswegs so allgemein, wie noch *Furtwängler* Gr. Vm. I 169 sagt; die älteren Abbildungen sind hier besonders unzuverlässig. Übergangsform in einem Frühwerk des Phintias, Gr. Vm. I 171 f. Tf. 32: fast durchweg stumpfe Ritzung statt verdünnten Firnisses; der Silen noch ohne Bauchmuskulatur. Tolle

Abb. 354, 351

Verzeichnung bei Ringern, beide Arme an der linken Schulter, *Pellegrini* Vasi Felsinei 177. Kachrylion

Abb. 333 ff.

Museo italiano III Tf. 2. Skythes Mon. Piot XX 123 Tf. 6 f. (*Perrot* X 580 ff.), Gr. Vm. II 182 f.,

Abb. 349 f.

vgl. Tf. 93, 2 (spät). Nikosthenes W. V. 1890 Tf. 7, 2 (Abb. 320). Pamphaios W. V. D

Abb. 365 ff.

Tf. 5. Euthymides Gr. Vm. Tf. 14 (vgl. *Berchmans* 92; der Fehler bei dem Komasten rechts weniger anatomisch als perspektivisch: Vermengung von Seiten- und Vorderansicht des linken Oberschenkels; noch ärger, wenn zuverlässig, der Rumpf *Hartwig* 120), Tf. 81; Tf. 33 (unsigniert;

Abb. 392 f.

Adern auf dem Fuße des Theseus). Junger Euphronios Tf. 92, 93, 1 (*Berchmans* 90 Tf. 2; der Zwillingsmuskel der Wade ist an der Außenseite des rechten Beines von Herakles trotz der Biegung nicht so geschwungen gezeichnet wie an der Innenseite des linken Beines. Zu den Brust-

Abb. 407, 413

muskeln vgl. *Hartwig* Tf. 8, 12; *Kollmann* Plast. Anatomie[3] 349, 351 f.; die Feinheiten sind auf den Vasen freilich mißverstanden, so daß ihre anatomische Deutung unsicher bleibt [musculi sternales? *Langlotz* 62]. Vgl. *de Witte* Antiqu. à l'hotel Lambert Tf. 23, wo der grade Bauchmuskel ebenso wie beim Antaios des Euphronios gemeint, aber naiv stilisiert ist). Große Kunst: *Kalkmann* Jahrb. VII 1892, 131 ff.; *Delbrück* Ath. Mitt. XXV 1900, 377 ff. (die geschichtlichen Schlüsse bei beiden unsicher). Anatomie am Lebenden deutlich *Kollmann* 52, 466. Phintias Gr. Vm.

Abb. 382–385

II 66 f. (Epheben rechts!), Tf. 91; unsigniert Tf. 71 (Hetären, vgl. *Berchmans* 95), 112 (Zwillings-

Abb. 370

muskel am Beine von vorn übertrieben, vgl. Tf. 72, Kreis des Euthymides). Weiblicher Akt: Andokides *Sudhoff* Aus d. ant. Badewesen 67 (Louvre Tf. 78, 203, übermalt); Art des Menonmalers *Leroux* Vases de Madrid Tf. 15 (Abb. 319); Jahrb. X 1895 Tf. 4. Pamphaios Louvre

Tf. 88, 2 (Abb. 363). Skythes Mon. Piot XX 139; *Sudhoff* a. O. 56 (Abb. 336 f.). Epiktet Gr. Vm. Tf. 73 (*Buschor*[2] 157). Euphronios Gr. Vm. Tf. 63. Brygos: signiert nur Obszönes; unsigniert Coll. Lecuyer Tf. E 5 (*Tonks* Charact. of Brygos 75 b); verwandt Anz. VIII 1893, 90, *Perrot* X 647 (feinfühlig gezeichnete bekleidete Mädchen und Frauen Gr. Vm. Tf. 25, 50, *Hartwig* Tf. 34 f., *Tonks* Tf. 2, *Murray* Designs Tf. 12 Nr. 47). Weiteres Gr. Vm. Tf. 34, 103; Journ. hell. stud. XXX 1910 Tf. 3; *Hartwig* 129 Tf. 11, 44, 67 (Abb. 469, Duris); *Sudhoff* 20, 24, 27, 33; Compte rendu Petersburg 1869, 161. — Leichtere Behandlung der Hochblüte z. B. Gr. Vm. Tf. 50, 84 (Brygos); *Hartwig* Tf. 47 (Euphronios, ungleich erhalten). Sosias Gr. Vm. Tf. 123. Abb. 394 Abb. 419 ff. Abb. 433, 377 f.

Einzelheiten. Es läge nahe, *Furtwänglers* Anregung, Berl. philol. Woch. XIV 1894, 111 zu folgen und Schemata von Rümpfen und Gliedmaaßen sowie einzelner Teile davon nebeneinander abzubilden, ebenso beim Kopf Profile, Augen, Ohren. Aber die Gestalten der Kunst lassen sich nur um den gleichen Preis in Stücke schneiden wie wirkliche Menschen: sie verlieren dabei das Leben. Die „bequeme" Nebeneinanderstellung solcher Präparate reißt das Einzelne aus seinem organischen Zusammenhang, in dem es allein richtig wirkt, und stößt den feinfühligen Betrachter ab; vgl. *Deonna* a. O. und besonders *Pottier* Cat. 855, 859 (*Perrot* X 354 f.); es wird damit nicht nur das delectare, sondern auch das beabsichtigte prodesse großen Teils verfehlt. Wer das Einzelne mit wirklichem Nutzen verfolgen will, muß sich schon das Ganze an den Bildern selbst ansehen. Dies wird im geschichtlichen Teil durch die betreffenden Abschnitte über die Einzelheiten der Zeichnung bei den verschiedenen Meistern möglichst erleichtert; deshalb wird hier auf eine nähere Behandlung verzichtet und nur noch auf einiges Besondere hingewiesen. Beim Rumpf hat sich, wie in der Plastik, zumal für Bauch und Brustkorb ein festes Schema gebildet. Selten ist es so lehrhaft wie bei dem Antaios des Euphronios, Gr. Vm. Tf. 92: die unteren Polster des graden Bauchmuskels sind, wenn überhaupt neben Beckenlinie und Weichenwulst, meist nur durch einzelne Striche angedeutet. Ziemlich vollständig noch bei Duris und bei dem „Berliner Meister", W. V. VI Tf. 5; Gr. Vm. Tf. 48; 106, 2 (älter, Euphronios und Phintias verwandt, Journ. hell. stud. X 1889 Tf. 1); vgl. den Erzdiskos, *Jüthner* Ant. Turngeräte 27. Über dem Nabel nur eine Quersehne statt der regelmäßigen zwei: typisch beim „Panmeister", Journ. hell. stud. XXXII 1912, 364. Die Brustmuskeln bei Schrägansicht im älteren Stil öfters als ein Bogen, so bei Skythes und Euthymides, unsigniert Phintias, Euphronios (Gr. Vm. II 182 Tf. 62, 81, vgl. 71, klarer Ant. Denkm. II Tf. 20). Rippenmuskeln besonders schematisch stilisiert beim „Berliner Meister": zwei Reihen von Haken (Gr. Vm. Tf. 134, vgl. die Rückenansicht Journ. hell. stud. XXXI 1911 Tf. 14; unverstandene Verschiebung eher als Umwertung z. B. 1916 Tf. 7). Versehentlich 6 und selbst 7 Zehen oft genug, z. B. Gr. Vm. Tf. 16, 94 f., 113, vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 366. Abb. 392 Abb. 476 Abb. 366 Abb. 472, anders 473

§ 379 Weniger gleichmäßig, mit einer allgemeinen manieristischen Stauung und mit zähem Nachleben alter Einzelheiten verläuft die Entwicklung des Gewandstiles. Die Faltenzeichnung des Andokidesmalers steht der des Exekias noch nahe, wie denn sein ganzer Gewandstil aus dem schwarzfigurigen Manierismus in die neue Technik übersetzt ist: reiche Muster und sogar Tremolierlinien als Faltenzüge sind allgemein manieristisch, die etwas ängstliche und meist ziemlich geradlinige Fältelung der Säume erinnert an Exekias. Schon der Menonmaler des Andokides rundet die Säume mehr und einen großen Fortschritt zeigt die nächste Stufe: Euthymides bewegt die Säume in stofflich lebendigen perspektivischen Wellen; es ist die Vollendung dessen, was wir in Anfängen schon an den jonischen Caeretaner Hydrien und, ganz unmanieristisch, bei Amasis neben anderen Formen gesehen haben. Diese großmeisterliche Behandlung hat sich nicht gleich durchgesetzt, sondern wurde erst auf der nächsten Stufe, nach Überwindung des unten erwähnten Rückschlages, allgemein; ebenso ging es mit der Weiterbildung, die der reife Panaitiosstil bei Euphronios mit seinen prachtvoll frei schwingenden Rundungen am reinsten vertritt. So erscheint der junge Euphronios noch befangen neben Euthymides, und Phintias hat wieder nur eine äußerliche Ähnlichkeit der Gesamtanlage erreicht: die weichen und unmittelbar perspektivischen Linien des Euthymides gelangen ihm nicht; so bildete er denn ein bequemes, scharfkantiges Schema aus; dadurch wirken seine Gewänder vielfach blechern. Abb. 313—316 Gr. Vm. Tf. 4, 111, 133 Abb. 317 f. Abb. 364 ff. Gr. Vm. Tf. 14, 33, 81 Abb. 151, 218 f. Abb. 406, 409 ff. Hartw. Tf. 47-49 Abb. 391 Gr. Vm. Tf. 22 Abb. 381 (385) Gr. Vm. Tf. 91

Mit der durch Euthymides doch wohl aus der großen Kunst in die Vasenmalerei eingeführten Neuerung kreuzt sich eine andere, nach Andokides rasch verbreitete Bildung, die ebenfalls perspektivischen Wert hat: die Gliederung der Stoffmassen in fächerförmige Faltengruppen, wohlbekannt aus der vorpersischen Marmorplastik. Im Gegensatze zu der natürlich schwingenden Saumrundung lag hierin ein Anreiz zu unnatürlicher, ornamentaler Stilisierung: Strahlenfächer von Faltengraten neben glatten Flächen, begrenzt von Treppensäumen in symmetrischen Schwalbenschwänzen. Die Unnatur dieser Bildung wird noch in der Wirkung gesteigert durch den üblichen Gegensatz des vorderen und des hinteren Randes umhüllender Gewänder: der vordere Treppenrand hebt sich von der glatten, unten flach bogenförmig mit einer leichten Wellenlinie begrenzten Fläche der hinteren Gewand- Abb. 317 ff. passim; 417

Abb. 313 ff. Gr. Vm. Tf. 111, 133

hälfte ab; dies pseudoperspektivische Schema hat schon der Andokidesmaler bei seinen einfach gefältelten Säumen. Diese Gewandstilisierung widersetzte sich nun eine Zeitlang energisch dem allgemeinen Zuge zur Annäherung an die Natur; hier im Anorganischen entstand ein regelrechter Manierismus, und zwar nach Ausweis der Marmorplastik in der Gesamtkunst. Während das Körperbild im wesentlichen gleichmäßig vom Ornamentalen und Überdeutlichen zum Natürlichen und Erscheinungsgemäßen strebte, gerieten die Meister beim Gewandstil (in der großen Kunst auch beim Haar) in den beim schwarzfigurigen Manierismus näher geschilderten Konflikt (§§ 236 f., 245). Dieser nach seinem Hauptvertreter benannte „Peithinosstil" vermochte die bei Euthymides schon so starke freiheitliche Entwicklung natürlich nur wenig aufzuhalten; aber selbst die begabtesten Meister haben seinem Einflusse für kurze Zeit nachgegeben: die in ihrer Technik besonders leicht erreichbare dekorative Wirkung lockte allzu sehr. An der stilistischen Chronologie braucht man auch ohne tiefere entwicklungsgeschichtliche Einsicht durch diese Rückschlagserscheinung nicht irre zu werden; so zeigt z. B. die Theseusschale des Euphronios durch die vollendete Freiheit ihrer Außenbilder, wie die großartige Strenge des Innenbildes aufzufassen ist. In Resten und Spuren nachgelebt haben die alten Treppensäume noch in frühklassischer Zeit; aber ins Auge fallen sie schon in der Hochblüte des strengen Stiles nicht mehr; wer beachtet sie in dem mächtigen Wallen der Gewänder bei den Mänaden des Hieron oder in dem unendlich fein gefühlten leisen Wogen der Chitone bei Brygos? Nach solchen Bildern wirken späte Nachzügler des manieristischen Gewandstiles ausgesprochen archaistisch; Nachklänge finden sich noch im späteren klassischen Stile. Dies erklärt sich daraus, daß neben der Annäherung an die Natur ein Streben nach dekorativer Wirkung bestand. Duris und andere gelangten dadurch zu einer Geometrisierung des Gewandstiles zumal am Chiton, die unter Verzicht auf die perspektivischen Werte des Peithinosstiles zu einer ganz flächenhaft ornamentalen Verwendung von Falten und Faltengruppen führte: Liniierung und Musterung der Fläche. Die darin umgewerteten Elemente des Peithinosstiles blieben erhalten.

Abb. 417 Hartw. Tf. 24, 1; 25

Abb. 398 Gr. Vm. Tf. 5

Abb. 438

Abb. 421 Gr. Vm. Tf. 50

Abb. 478

Abb. 461 Gr. Vm. Tf. 24

§ 380

Mit der besprochenen Faltenstilisierung ist in der großen wie in der Kleinkunst oft eine ganz andersartige Stilisierung verbunden, die ursprünglich nur als Andeutung des Stoffcharakters eines kreppartigen Gewebes gedacht zu sein scheint, bald aber zur selbständigen, mit ornamentaler Freiheit verwendeten Stilform wurde und schließlich in eine feine Fältelung überging. Dadurch entstanden mancherlei Unklarheiten und Widersprüche, die das Gewandproblem verwickeln. Es handelt sich vorwiegend um die Charakteristik des Linnens bei Chitonen an glatt hängenden oder gespannten, nicht in Falten gelegten Teilen: feine parallele, im Gewebe senkrechte Wellenlinien, auf den Vasen mit verdünntem Firnis gezeichnet. Wie die Faltengruppen und die entwickelte Form der Schwalbenschwänze so fehlt auch diese Kräuselung beim Andokidesmaler, die Anfänge erscheinen jedoch bereits bei dem Menonmaler und bei Nikosthenes ist die Typik fertig: Oberteil mit Ärmeln und Bausch des Chitons gekräuselt, Unterteil glatt mit Faltengruppen, die durch die Gürtung des weiten Gewandes bedingt sind. Oberhalb des Gürtels ist nur die Stoffkräuselung, unterhalb nur die Faltenbildung beobachtet: echt archaische Ausschließlichkeit und gegensätzliche Übertreibung. Diese zwar wunderliche, aber sachlich klare Scheidung trug die Keime der Entwicklung wie der Verwirrung in sich: die Gewebewellen verlockten dazu, sie als Ausdrucksmittel für feine Kräuselfalten zu verwenden. So sehen wir in der Plastik, gleich beim Menonmaler und weiterhin gewöhnlich Büschel solcher Linien von den Ärmelknöpfen ausgehen, während bei Nikosthenes die Knopffalten mit scharfen Linien von unverdünntem Firnis über das Gekräusel hinweg gezeichnet sind. Auf dem gleichen Bilde des Nikosthenes erscheinen aber auch einzelne weitgestellte Wellenlinien in glatten Flächen des faltenreichen Obergewandes, offenbar mehr ornamental als sachlich gedacht. Weiterhin verläuft die Entwicklung in zwei Hauptlinien, die sich oft kreuzen: ornamentale Typik und immer freier werdende Fältelung. In beiden Fällen bleibt der befremdende Eindruck eines Nebeneinander von glatten und gekräuselten Teilen des gleichen Stoffes, noch verstärkt durch den Gegensatz von verdünntem Firnis und Reliefliniен. Der Hektor des Euthymides z. B. zeigt an seinem kurzen Chiton glatte Faltenbündel und gekräuselte Flächen in senkrechten Streifen nebeneinander; ein solches Durcheinander findet sich auch in der Plastik: die typisch archaische Formelsprache. Gerade Euthymides aber wertet die Wellenlinien vielfach

Abb. 318, 320

Abb. 364 Gr. Vm. Tf. 14

unverkennbar als Kräuselfalten, deren Parallelismus er lockert und durchbricht, und benutzt sie sogar in langen Wellen als Faltengrate von Mänteln gleichwertig mit den ebenso bewegten Relieflinien: die sachliche Form des bei Nikosthenes noch Ornamentalen; andere, so der junge Euphronios, machten es bisweilen ebenso, doch wohl nach seinem Vorbilde. Die ornamentale Fassung dieser langen Faltenzüge läßt sich über Andokides, bei welchem sich jedoch auch schon Ansätze zu freier Bewegung geschichteter Gratfalten finden, in den schwarzfigurigen Manierismus zurückverfolgen: die alten Tremolierlinien der Ritztechnik. Es ist bezeichnend, daß sie gerade bei Phintias nachleben: er vermochte auch darin dem freien und großen Zuge des Euthymides nicht zu folgen (unsignierte Beugnotamphora). Euthymides dagegen ging noch einen Schritt weiter: an der Wiederholung seines Hektor, dem Thorykion, zeigt die mittlere Chitonbahn zwischen den Steilfalten bereits die natürlichen, frei hingesetzten Diagonalbogen.

Abb. 391 Gr. Vm. Tf. 22 — Abb. 313 Gr. Vm. Tf. 111, 133 — Gr. Vm. Tf. 112 — Gr. Vm. Tf. 81

Der Peithinosstil behielt natürlich die alte ornamentale Zeichenweise bei; an den Frauengestalten des Peithinos selbst sind nur die Brüste mit zierlichen Wellenlinien, die ihrer Form folgen, überzogen, während der Chitonbausch glatt mit einzelnen kleinen Kreuzchen ist: eine andere alte Stilisierung (Kreuzchen auf typischer, nur ausnahmsweise freier gekräuselter Wellung bei Sosias). Aber auch außerhalb des Peithinosstiles lebte die alte Stilisierung merkwürdig zäh nach, allein wie neben viel freieren Formen im gleichen Bilde. Die Zeichnung des feingefältelten Chitons mit Relieflinien, von Hieron-Makron und zumal von Brygos meisterhaft entwickelt, schließlich allgemein geübt und später im Meidiasstile des ausgehenden 5. Jahrh. wieder manieristisch gefärbt, ist erst mit dem Ende des Archaismus zur Alleinherrschaft gelangt. Als Übergangsform ist Gradlinigkeit der verdünnten Firnislinien häufig, so z. B. auf der Eurystheusschale des Euphronios neben der alten Kräuselung. Ganz merkwürdig ist das Schwanken selbst der führenden Meister: immer wieder tauchen einzelne Chitonbausche alten Stils mit ihren blassen Pinsellinien zwischen den von glänzenden Relieflinien bedeckten Flächen der Hauptmassen des Stoffes auf; nicht allzu viele Bilder der Hochblüte sind davon völlig frei. — Eine weitere archaische Formel ist die Begrenzung von Chitonbauschen und hinteren Säumen sowie von Ärmel- und Halsöffnungen durch festonartige flache Bogenfriese, oft in mehrfachen Parallellinien. Am Gürtelbausche des Chitons sollen durch diese ornamentale Bildung die Knickungsfalten der Stoffbucht angedeutet werden; ein leidlich natürlicher Eindruck wird aber erst in der Auflösung dieser Form und der anstoßenden Kräuselwellen erreicht (Hermes auf der Eurystheusschale des Euphronios) und volle Freiheit der Zeichnung des Bausches ist im strengen Stile spät und selten (Theseus mit Aithra, Odysseus der Presbeia des Hieron). Bei Peithinos, Sosias und sonst im manieristischen Gewandstile könnte man glauben, es seien angenähte Borten gemeint.

§ 381 — Hartw. Tf. 25 — Abb. 418 Gr. Vm. Tf. 123 — Abb. 419 ff., 436 ff. — Abb. 592—595 — Abb. 401 f. Gr. Vm. Tf. 23 — Abb. 392, 417 f. — Abb. 401 Gr. Vm. Tf. 23 — Abb. 445; 417 f. (360)

Hauptträger der Entwicklung zur Freiheit sind von Anfang an die großen Faltenzüge der Mäntel, durch welche ja auch die bei Euthymides bereits so frei gerundeten Saumwellen gebildet werden. In der Stauung geschichteter Grate wurde von Andokides bis Euthymides rasch der Eindruck natürlichen Knickens und Einsinkens erreicht; dagegen ist die Wirkung der langen Bogenfalten bei Euthymides noch etwas ornamental: die Wellung ist zu gleichmäßig und wurde daher meist zugunsten strafferer Spannung oder glatten Bogenzuges aufgegeben; erst die nächste Stufe wußte die Wellen frei zu bewegen (Komosschale des Euphronios). Durchlaufende lange Faltenzüge haben nun auch in Wirklichkeit etwas Strenges; dieser Eindruck wird aber sehr gemildert, wenn auch nur einzelne von ihnen absetzen und sich verlaufen; die natürliche Wirkung wird noch gesteigert, wenn die Linie abschwenkt oder gar umbiegt: ein Ansatz zur Bildung von Faltenaugen. Schon bei dem Thorykion des Euthymides wurden solche Faltenzüge erwähnt: es ist wie ein Versuch im Kleinen am kurzen Chiton. Bald wurden sie in größerem Maaßstabe, doch lange noch in sparsamer Verwendung üblich; sogar dem Manieristen Peithinos laufen sie unter. An den großen Schrägfalten des Mantels ist die künstlerische Handschrift einzelner Maler sehr deutlich: so der große Schwung bei Makron, die eigentümliche Kritzeligkeit seines Werkstattgenossen bei Hieron, des „Eosmeisters", die Steifheit des „Thetismeisters", der mit peitschenschnurartigen Krakeluren Faltenaugen andeutet.

Abb. 313, 317, 364, 368 f. u. ö., vgl. 398 — Abb. 409 — Gr. Vm. Tf. 81 — Hartw. Tf. 25 — Abb. 437, 444, 448 f. Hartw. Tf. 41 f.

Das Verhältnis von Körper und Gewand ist eher einfacher als im Schwarzfigurigen, weil die neue Technik erlaubte, den Körper vielfach ohne allzu harte Wirkung

§ 382

unter dem Gewande zu zeichnen. Dies wurde im Schwarzfigurigen nur ausnahmsweise und mit wenig Glück durch Ritzung versucht (affektierte Amphoren, § 267); sonst war man genötigt, das Gewand am Körper kleben zu lassen, wenn man ihn nicht verhüllen wollte. Damit begann auch der rotfigurige Stil. Die Altertümlichkeit der Gestalten des Andokidesmalers beruht zu einem erheblichen Teil auf dem Kleben des Gewandes am Körperumriß; beim Menonmaler ist die Wirkung dadurch gemildert, daß diese Umrisse sich von frei hängenden Gewandmassen abheben. Beide beginnen aber auch mit dem Durchzeichnen einzelner, für den Eindruck wichtiger Körperlinien, d. h. jetzt und weiterhin vorwiegend der Beine. Bei dem unsignierten Heraklesidyll des Andokides ist der Vergleich des rotfigurigen mit dem fast gleichen schwarzfigurigen Bilde lehrreich: bei dem schwarzfigurigen Herakles bilden die Beine eine etwas unklare Masse, über welche Falten und Muster des Gewandes gleichmäßig weglaufen, bei dem rotfigurigen ist das vordere Bein durchgezeichnet und die Faltenzüge sind entsprechend gegeneinander verschoben; statt der flächenhaft dekorativen ist eine räumlich und sachlich klare Wirkung erreicht. — Das Gewand schmiegt sich auch in Wirklichkeit oft dem Umriß an; bei der Weiterbildung konnte es sich daher nicht um Aufgabe, sondern nur um sinngemäße Beschränkung des Allzuvielen handeln. Diesen Weg ging die Entwicklung rasch, jedoch unter möglichster Wahrung von Klarheit und Schönheit der Umrisse. Für kleine Zufälligkeiten der Gewandbewegung hatten die Maler zwar ein feines Auge, aber sie betätigten es nur an freien Teilen des Gewandes, nicht auf Kosten durchgedrückter Körperformen; diese behaupteten vielmehr während des ganzen Archaismus den Vorrang, manchmal, besonders beim weiblichen Busen, noch in etwas übertriebener Weise.

Abb. 223 Abb. 313 ff. Abb. 317 f. Abb. 315, 265

Das Durchzeichnen der Körperformen ist am häufigsten bei leichten Gewändern, vorwiegend Chitonen, welche den Körper ja auch in Wirklichkeit überhaupt oder doch gegen das Licht mehr oder minder durchscheinen lassen. Wenn bei Helena, Mänaden oder Hetären nicht nur die Hauptformen, sondern sogar die Schamhaare sichtbar sind, so handelt es sich offenbar um die bekannten durchsichtigen Gewänder. Indessen sind die Körperformen oft genug auch durch den Mantel oder gar durch Chiton und Mantel durchgezeichnet, von Andokides und Euthymides bis zu jüngeren Meistern wie Hieron oder Duris und weiterhin. Hierbei spielt jedoch ein auch in der Plastik wirksames Moment mit, das aber nur in der verfeinerten Chitonzeichnung bisweilen ganz bewußt und folgerichtig berücksichtigt ist: das Durchdrücken auch solcher Körperformen, die nicht im äußeren Umrisse der Gestalt liegen. Gewisse leichte Stoffe umschmiegen auch in Wirklichkeit die Glieder auffällig weit, selbst ohne Nachhilfe von Wind und Wasser; die Nereiden von Xanthos und die Vasen des späterklassischen Meidiasstiles geben darin durchaus nichts Unnatürliches. Weniger glaublich ist das Durchdrücken auch des inneren Beinumrisses bei den Gewändern der archaischen Plastik; hier will der Künstler nur deutlich sein. Laufen nun auf den Vasenbildern die Falten ohne Rücksicht auf eine Einsenkung der Stoffläche über die Umrisse des Beines hinweg, so ist bei undurchsichtigem Stoff keine sachliche Deutung möglich: es ist nur künstlerische Deutlichkeit. Dies trifft auf die große Mehrzahl der Fälle zu und findet sich neben der durchdachteren Form am gleichen Gefäße, so auf den unsignierten Spitzamphoren, die den Stil des Makron fortsetzen, bei Kekrops und dem Mädchen neben ihm, während Herse einen entsprechenden Wechsel der Faltenzüge aufweist. Bei der gutherzigen Hetäre des Brygos, die ihrem Freunde den Kopf hält, ist der Leib unsachlich durch den Überfall des Chitons sichtbar, während die zarte Andeutung von Oberschenkel und Knie des linken Beines wie eine erscheinungsgemäße Feinheit wirkt. Aus der Spärlichkeit solcher Züge in der Vasenmalerei darf man auf Abhängigkeit von der großen Malerei schließen. Wesentlich einfacher ist das Problem bei den Beinen Gelagerter.

Abb. 405, 436, 442 Gr. Vm. Tf. 46 Abb. 592—595 Gr. Vm. Tf. 94 f. Abb. 421 Gr. Vm. Tf. 50

Hier zu erwähnen ist endlich eine Erscheinung, die darauf beruht, daß die Maler von der Vorstellung einer normalen Anordnung des Gewandes ausgehen: der Stoff folgt einer raffenden Hand nicht im natürlichen Umfange, sondern die betroffene Stelle scheint sich kautschukartig dehnen zu lassen, wobei sie jedoch wieder eigene Faltensysteme entwickelt. Dies kommt bekanntlich auch in der statuarischen Plastik vor, doch sind dort die technischen Hemmungen stärker; besonders drollig wirkt es, wenn ein Silen einer Mänade einen endlosen Faltenfächer aus der Schleppe zieht.

Gr. Vm. Tf. 16 (Abb. 771) Gr. Vm. Tf. 43

Gewandstil. Die Zitate aus den ersten Abschnitten werden in den darauf folgenden nur wiederholt, wenn der Meistername nicht zur Auffindung genügt. Sehr genaue Beobachtungen bei *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 26 (29 ff.), 36 f., 82 ff., 87 f., 95 f., 107 ff.; vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 109 ff. **Säume.** Andokides Gr. Vm. Tf. 111, 133; 4: beginnende Schwalbenschwanzanordnung. Menonmaler, Jahresh. III 1900, 71 (*Leroux* Vases de Madrid Tf. 6); Museum Journ. Philad. V 1914, 33; *Hoppin* I 34; II 203. Euthymides Gr. Vm. Tf. 14. Euphronios-Panaitios *Hartwig* Tf. 47–49; junger Euphronios Gr. Vm. Tf. 22, 92 f. Phintias Tf. 91 (unsigniert 71, 112). — **Faltengruppen.** W. V. 1890 Tf. 7, 2 (Abb. 320, Nikosthenes); Euthymides a. O., mehr Tf. 33 (unsigniert); Phintias, junger Euphronios und sonst. **Peithinosstil:** *Hartwig* Tf. 24 f.; bei anderen: Gr. Vm. Tf. 123 (Sosias); Tf. 5; Jahrb. II 1888 Tf. 2 (Journ. hell. stud. XIV 1894, 190 f.; *Hoppin* I 379, Euphronios); W. V. C Tf. 7, 2b (*Hoppin* I 115, Brygos); W. V. A Tf. 5 (*Hoppin* II 43, Hieron, schwächer); Gr. Vm. Tf. 16; Jahresh. XVI 1913 Tf. 2 („Panmeister"). **Reste:** Abb. 438 (Mänaden des Hieron); Gr. Vm. Tf. 50, Rundbild (Brygos; schwächer schon in älteren Werken, so Tf. 25). Archaistische Nachzügler: *Gerhard* Etr. u. kamp. Vb. Tf. 24 (Gr. Vm. II 77); späte Nachklänge: Ἐφ. 1886 zu 4, Tf. 1. Geometrisierung bei Duris: § 521. — **Kräuselung und Fältelung.** Den der Stilisierung zugrundeliegenden Tatbestand hat Fräulein *Alma Sallmann* in meinem Seminar mit einem feinen Linnenstoff in der einfachsten Weise hergestellt. Schon ein leichtes Zusammendrehen in trockenem Zustande genügte, um die aus der klassischen Plastik wohlbekannte Kreppstruktur herzustellen (Parthenon, Amazonen, Athena Medici, Nereiden u. a. m.; heutiger Krepp zeigt eine starke Drehung der wagerechten Fäden des Gewebes). Die Faltenbildung unterhalb des Gürtels wird durch Saumgewichte befördert, kommt jedoch auch ohne solche zustande. Nikosthenes W. V. 1890 Tf. 7, 2 (Abb. 320); Euthymides Gr. Vm. Tf. 14 („Hektor"), 81 (Thorykion), 33 (unsigniert); Euphronios Tf. 22 rechts unten; Jahrb. II 1888 Tf. 2 (Eurystheus Vm. Tf. 23); Andokides Tf. 111 (Musiker), freier Tf. 133 (Artemis: Schichtung); Phintias Tf. 112; Sosias Tf. 123. Hieron, Brygos a. O. und sonst. — **Saumbogen.** Nikosthenes a. O. Hintere Säume schon bei Andokides. Diese, Ärmel und Chitonbausche wieder bei Euthymides ziemlich natürlich. Stilisierter Phintias (auch Halsöffnung). Der Antaioskrater des Euphronios nähert sich schon dem Peithinosstile (Gr. Vm. Tf. 92 f.); Eurystheusschale: Tf. 23. Freieste Bausche: W. V. A Tf. 8, C Tf. 6 (*Perrot* X 485, Hieron; vgl. Gr. Vm. Tf. 94 f.). — **Mantelfalten.** Komos des Euphronios: *Hartwig* Tf. 47. Zum Thorykion vgl. *Hartwig* Tf. 3, 1, verstärkt Gr. Vm. Tf. 72 (Kreis des Euthymides). Besonders frei und reich *Hartwig* 416 f. (Kleophradesmaler). Eosmeister *Hartwig* Tf. 39, 2; 40; Thetismeister Tf. 41 f. Einfacher: W. V. A Tf. 6 (Hieron); VI Tf. 10 (Duris); Gr. Vm. Tf. 52 (Kleophrades; s. auch die kleinen Falten im Nacken der Frau). Vgl. *Studniczka* Jahrb. XXXI 1916, 214. — **Körper und Gewand.** Vgl. *Studniczka* a. O. Starkes Durchscheinen: Gr. Vm. Tf. 5, 23 (Euphronios), 46, 85 (Hieron); *Hartwig* 219; durch Mäntel: Tf. 33 (Krone des Euthymides); *Hartwig* Tf. 17, 1 (Phintias), Tf. 30, 2 (Hieron); Gr. Vm. Tf. 54; W. V. VI Tf. 9 (Duris). Späte Spitzamphora: Gr. Vm. Tf. 94 f. Hetäre des Brygos: Tf. 50. Beine Gelagerter: *Jacobsthal* Göttinger Vasen 46 ff., 57 f. Tf. 9; Gr. Vm. Tf. 4, 47, 1 (Dionysos allein), 73, 84; *Hartwig* Tf. 34 f., 69, 2c d, 70, 2. Mon. d. Inst. XI Tf. 20 (*Buschor*[2] 147, 172 f.). Kautschukartig gezogene Gewandteile: Gr. Vm. Tf. 16 (Artemis!), 43.

§ 383

Abb. 313 f.; 315
Abb. 317 f.
Abb. 364
Abb. 409 ff., 391 ff.; 381
Abb. 368 f., 417
Abb. 418, 398
Abb. 421, 419 f.
Abb. 478
Abb. 364, 368 f.
Abb. 391, 401 f., 405; 313 f.
Abb. 418
Abb. 392 f., 401 f., 405
Abb. 445
Abb. 409
Abb. 370, 374
Abb. 449
Abb. 373
Abb. 398, 405, 442, 436
Abb. 369, 384, 459 f., 463; 421
Abb. 315

Wieder anders liegen die Dinge bei den **Kopftypen** bezw. ihrer Hauptform, der Profillinie. Das Widerspiel zwischen den Grundtypen der großen Kunst und den vielfältigen Abwandlungen im strengen rotfigurigen Stil ist äußerst lebhaft. Technische, künstlerische und gegenständliche Gründe bedingen eine viel größere Mannigfaltigkeit als in der Plastik überhaupt und vollends in der attischen Schule allein, so stark auch die individuellen Unterschiede der aus sehr verschiedenen Schulen stammenden Akropolisfunde sind. Der Linienzug der kleinen Köpfe auf den Vasen unterliegt naturgemäß viel mehr Zufälligkeiten, und Abweichungen spielen im Rahmen des Ganzen eine viel geringere Rolle als bei Statuen. Die verschiedensten Einflüsse spielen mit, von dem Malwerkzeuge bis zur Bewegung der Gestalten. So zeichnet z. B. der „Berliner Meister" die Nasen mit Relieflinien fein gebogen, mit Pinsellinien gerade. Starke Verschiebungen von Kopf, Hals und Brust gegeneinander können auch die Profillinie beeinflussen. Bei Phintias z. B. zeigt der hochgeworfene Kopf einer Mänade den gleichen ungewöhnlich schrägen Gesichtswinkel[1]) wie bei ihrem schwarzfigurigen Gegenstück oder, schwächer, bei der Frau im Eurystheusbilde des Euphronios, und der vorgestreckte Kopf eines gebeugten Epheben zeigt eine Streckung des Untergesichtes, die aus dem Streben folgt, den Hals nicht allzu lang werden zu lassen. Solche Dinge und reiner Zufall bewirken oft bereits erhebliche Schwankungen im gleichen Bilde: der Grundtypus kommt mehr oder minder rein heraus und kann sich auch völlig verwischen. Dazu kommt mannigfache künstlerische Absicht, die sowohl den gleichen Grundtypus im einzelnen sehr stark umbilden wie zum Zwecke besonderer Charakteristik daneben andere Typen oder selbst ganz Individuelles einführen kann. Letzteres liegt z. B. auf der unsignierten Peters-

§ 384

Abb. 472 f.
Gr. Vm. Tf. 106, 2; 134
Abb. 381
Gr. Vm. Tf. 91
Abb. 401
Gr. Vm. Tf. 23

[1]) Ich spreche von schrägem und steilem Gesichtswinkel, weil diese Vermengung zweier Begriffe nicht nur kurz, sondern auch anschaulich und unmißverständlich ist.

Abb. 406 Hartw. Tf. 49

burger Euphroniosschale mit der Prügelei vor: neben dem aus älterer Typik entwickelten geraden Profil erscheint ein ganz anderes mit gewölbter Stirn und stark gebogener Nase, und vereinzelt noch eine dritte Form mit sehr kurzer, vorspringender Nase und überhängender Stirn, eine in der Natur seltene, embryonale Mißbildung. Das Äußerste an naturalistischer Individualisierung ist in dem alten Weibe des Pistoxenos geleistet.

Abb. 471

Abb. 401 f., 405 Gr. Vm. Tf. 23

Ein lehrreiches Beispiel für die Abwandlung eines Typus ist die Eurystheusschale des Euphronios. Der Grundtypus zeigt einen etwas schrägen Gesichtswinkel mit starker, aber ziemlich kurzer Nase, tief und mehr oder minder weit hinten sitzendes Auge, hohes Untergesicht; die Gesamtform hat etwas leicht Mauseartiges; sie erhält sich in den verschiedensten Abwandlungen: bei der Hetäre mit dem „griechischen" Profile so gut wie bei dem Herakles mit dem runden rollenden Auge, dessen Nase ganz leicht absetzt und dadurch edel wirkt, daß die Spitze bei leichter Biegung des Rückens nicht betont ist; bei den anderen, deren Profile von dem vornehmen Hermes bis zu den Greisen immer stärker bewegt sind, setzt auch die Nasenspitze scharf ab. Der Greisentypus findet sich nun ganz ähnlich auch bei anderen Meistern, nur eben ohne die persönliche Note unseres Malers, die mit dem Mauseartigen sich zwar nicht deckt, aber zusammenhängt. Der ganze Grundtypus ist dem

Abb. 435 ff.

des Makron ähnlich, nur hat dieser wieder seinen eigenen, persönlich und entwicklungsgeschichtlich bedingten Zug: der Gesichtswinkel ist meist steiler, die Nase meist länger, die ganze Linie weniger bewegt, die Unterlippe hängt, das Kinn ist stärker. Dem betrachteten Typus des Euphronios ferner, aber Makron noch nahe genug steht auf einer gewissen

Abb. 465

Stufe der Kopftypus des Duris, nur zeigen sich auch hier seine sonst noch stärker ausgeprägten Eigenheiten: kleinere Züge, kurze gerade Nase bei steilem Gesichtswinkel und sehr

Abb. 453, 457 ff., 466 ff. Abb. 455 Gr. Vm. Tf. 53

langem Schädel. Duris hat es aber anfangs auch mit dem so anders empfundenen Typus der Eurystheusschale des Euphronios versucht.

§ 385

Wir halten hier zunächst inne, um die Kreise nicht verwirrend zu erweitern. Der kurze, ein wenig schräge Querschnitt genügt, um das durchschnittliche Verhältnis von Gemeinsamkeit und Eigenart der Maler in den Grundtypen — aber auch nur in diesen! — anzudeuten. Es versteht sich, daß diese Typen Erscheinungsformen der allgemeinen Typik ihrer Zeit sind. Abstrahiert man also von der Fülle der Abwandlungen, dem Zufälligen, äußerlich Bedingten, Persönlichen, besonderer Charakteristik Dienenden, so findet man die Typen der Plastik auch in den Vasenbildern. Ein Längsschnitt bezw. eine Reihe von solchen läßt

Abb. 313 ff., 359 ff. (351 ff.) Hartw. Tf. 1

scheiden zwischen dem alten, bei Andokides und Oltos am bedeutendsten vertretenen Typus mit schrägem Gesichtswinkel, verschieden hoher Stirn, langer Nase, kleinem Kinn, innerhalb der Kinn-Nasenlinie liegenden Lippen und wechselnder Schädelform; dem reifarchaischen Typus mit steilerem Profil, niedriger Stirn, hohem, starkem Kinn, vorspringenden

Abb. 370 ff. (364 ff.) passim, 419 ff., 463 ff.

Lippen und langem Schädel, sowie endlich der Steigerung und Vereinfachung dieses Typus

Abb. 415 f.

im ausgehenden Archaismus: Tyrannenmörder und Kreis der Diomedeschale des Euphronios. Diese allgemeinsten Grundtypen sind jedoch nicht nur den besprochenen Brechungen und Verschleierungen ausgesetzt, sondern gehen auch zeitweise neben- und durcheinander. Auf-

Abb. 417

fällig ist z. B. die Durchdringung der beiden Haupttypen bei Peithinos, dessen Profile fast wie aus altem Oberteil und neuem Unterteile zusammengesetzt erscheinen und daher etwas verbogen und auseinandergezogen wirken. Meist liegen die Dinge weniger einfach; das Verständnis wird jedoch erleichtert, wenn man bedenkt, daß der alte Typus naturgemäß weniger fest war als der spätere, auf Auswahl und Vereinfachung beruhende. Vom alten Typus hielt sich die schräge Stirn-Nasenlinie am längsten, vom neuen oder der zu ihm führenden Entwicklung macht sich das hohe Untergesicht zuerst geltend; sein Hauptmerkmal, das hohe, starke Kinn, gehört als Normalform erst der Hochblüte an; frühe Vorläufer ändern

Abb. 320, 333 f.

daran nichts (z. B. bei Nikosthenes oder Skythes).

Einen vollständigen Längsschnitt überblicken wir an den Bildern von der Hand und

Abb. 391 Gr. Vm. Tf. 22

aus der Werkstatt des Euphronios. Das Innenbild seiner bei Kachrylion gemalten Geryonesschale zeigt den alten Typus in zierlichster Durchbildung rein und noch leichter greifbar

Abb 394 Gr. Vm. Tf. 63

als bei seinem Hetärenpsykter; in den Außenbildern sind schon Elemente des späteren Typus

Abb. 392 f. Gr. Vm. Tf. 92 f. Abb. 366 Gr. Vm. Tf. 81

zu spüren (Athena); am Antaioskrater sind sie bereits so stark wie an den fortgeschrittensten signierten Werken des Euthymides (Phayllosamphora), doch etwas ungleichmäßig; an dem großen Kopfe des Herakles ist der alte Typus noch am stärksten. Dies ist die Frühblüte,

Liebling Leagros. Es folgt die Stufe des Lieblings Panaitios, gleichgültig ob Euphronios selbst oder ein Geselle. Die Typik ist hier durch reiche Individualisierung verschleiert und die Entwicklung stark; im ganzen kann man sagen, daß der neue Typus zugrunde liegt, darin aber der alte noch eine Weile nachklingt (schräges Obergesicht). Die der Hochblüte angehörende Troilosschale, vielleicht von anderer Hand, zeigt den neuen Typus stark und rein, die von Onesimos bemalte flüchtig behandelt; in höchster Steigerung erscheint er dann auf der spätarchaischen Diomedeschale (Liebling Glaukon, Sohn des Leagros: Zeit des Überganges zum frühklassischen Stil). Eine ähnliche Spannweite der Kopftypen zeigt sogar ein einzelner Maler, Epiktet; von Entwicklung kann man dabei aber nur insoweit sprechen, als sein maaßvoller alter Typus nicht starr blieb; schon bei der Amphora im Stile des Euthymides und vollends bei der Pelike, die dem stark ausgeprägten neuen Kopftypus folgt, handelt es sich um einfache Übernahme fremder Typen. Bei anderen Meistern überblicken wir nur kurze oder gar keine Entwicklungslinien. So klingt das schräge Profil mit langer Nase z. B. bei Duris nur noch in Frühwerken deutlich nach, während die schräge Linie bei Hieron-Makron auch weiterhin noch vereinzelt auftaucht; bei Brygos spielt sie kaum noch eine Rolle; denn während der neue Typus bei ihm stark und rein vorkommt, lassen sich die schrägeren Profile schwer aus den Zusammenhängen von Bewegung, Ausdruck und individueller Bildung herauslösen.

Abb. 398, 400ff., 405, 409ff. Gr.Vm. Tf. 5, 23; Hartw. Tf. 47—49 Abb. 399 Hartw. Tf. 58 f. Hartw. Tf. 53; Abb 404 Abb. 415 (416) Hartw. Tf. 51 Abb. 322ff. Abb. 330f. Abb. 452 Abb. 419ff. Gr.Vm. Tf. 25,50

Ausdruck und Individualisierung sind bei Brygos noch reicher und vor allem feiner durchgebildet als bei Euphronios im Panaitiosstile. Beides entzieht sich einem kurzen Überblick und verlangt monographische Behandlung. Ob durchlaufende Entwicklungslinien vorliegen, fragt sich; es dürfte höchstens soweit der Fall sein, als die Beobachtungen schon wieder zur Typik geführt haben, so beim Greisentypus und bei den gröbsten Ausdrucksformen wie etwa der Zusammenziehung der Brauen in Schmerz und Jammer (z. B. bei dem Zecher, der sich übergibt, und bei seinem mitfühlenden Hunde). Alles Feinere aber macht den Eindruck individueller Beobachtung, die ja einen Hauptreiz der Gesamtkunst des späteren Archaismus ausmacht, und zwar gerade in ihrem Widerstreite mit den archaischen Formeln. Diese Naturbeobachtung braucht nicht immer bei dem ausführenden Maler zu liegen. So kann der Maler bei Pistoxenos die erstaunlich naturalistische alte Dienerin des jungen Herakles sehr wohl einem anderen abgesehen haben; der brummige Ausdruck des unwillig zu Linos gehenden Herakles dagegen ließ sich viel schwerer nachzeichnen; der Maler mußte mindestens ein eigenes Gefühl für den Ausdruckswert der leichten Bewegungen der Linie haben. Dies gilt in noch höherem Maße für die Höchstleistungen an Gesichtsausdruck, wie sie bei Pistoxenos Linos und Iphikles, bei Euphronios die Panaitiosschalen mit Komos und Prügelei, bei Brygos viele Bilder von der Iliupersis bis zu Symplegmen bieten. Dort ist mit den einfachsten Mitteln erstaunlich viel erreicht und die Wirkung ist durch den Bewegungsausdruck der ganzen Gestalt, der so oft einen gar nicht vorhandenen Gesichtsausdruck vortäuscht, gewaltig gesteigert. Weniger eng ist das Verhältnis zwischen naturalistischen Köpfen und Körpern; hier hat naturgemäß der Kopf den Vorrang und zeigt oft wirklich individuelle Formen, während beim Körper gewöhnlich nur Abwandlungen des Grundtypus vorliegen (vorwiegend Dürre und Dicke); immerhin ist die Physiognomik der Geschlechtsteile bei Euphronios schon feiner als bei dem Komiker Aristophanes beobachtet (Komosschalen). Von ethnischen Typen sind Skythen und vor allem ein prachtvoller alter Semit bei Hegesibulos (Skythes?) gut, Ägypter leidlich gelungen, während die ziemlich seltenen Neger meist hinter den schwarzfigurigen und den plastischen Kopfgefäßen zurückbleiben. Bedeutend sind nur die Scherben eines spätarchaischen großen Gefäßes, die Memnons Neger im Kampfe mit den Griechen zeigen; hier ist eine schon fast klassisch anmutende Größe der Auffassung an die Stelle der archaischen Drastik getreten. Vereinzelt sind richtige Karikaturen, so ein dürres Männchen mit viel zu großem Kopfe, das angestrengt — hockt. Ähnlich sind spätere Bilder des Äsop und von Pygmäen, während die häßliche Adikia auf einer beidstiligen Amphora noch etwas naiv ist. — Die Kentaurenköpfe schwanken in der späteren Blütezeit im gleichen Bilde von Silensmasken zu edlen menschlichen Formen — also schon ähnlich wie am Parthenon —, die Silensköpfe nähern sich dem Sokratestypus.

§ 386 Abb. 392 Hartw. Tf. 9 Abb. 471 Abb. 406, 409ff., 419ff. Abb. 406, 410 Abb. 449, 340 Abb. 272 Abb. 387 Abb. 495

Wir können hier nicht weiter ins Einzelne gehen; Beispiele s. u. Nur auf den allgemeinen Fortschritt, der natürlich auch ohne Feststellung eigentlicher Entwicklungslinien zu beob-

Abb. 313–315 Gr. Vm. Tf. 4. 111 133

achten ist, sei kurz hingewiesen. Die Köpfe des Andokides haben trotz der altertümlichen Grundtypik viel Individuelles und einen naiven Ausdruck; aber das ist offenbar in dem Streben, das Schema mit Naturbeobachtung zu füllen, wild gewachsen: es ist kein bewußtes Mittel feinerer Unterscheidung und Charakteristik. Auf dem noch der Frühzeit des Euphronios zuzuweisenden Amazonenkrater von Arezzo erscheint neben dem groß stilisierten Hauptbild ein kleiner Fries von Komasten. Das Verhältnis ist ähnlich wie auf der Françoisvase: Die kleinen Gestalten wirken wie Naturstudien; mit leichtem Pinsel hingeworfen, enthalten sie starke Naturalismen, aber nicht mehr, wie beim alten Klitias, nur in den Bewegungen, sondern auch in Köpfen und Körpern; das Glanzstück ist ein spitzköpfiger dürrer Alter. Dies Können ist schon sicher, aber es wird noch spielend verwendet; auf der Panaitiosstufe dagegen dient es bereits in bewußt abgestufter Zügelung Hauptzwecken der Darstellung. Brygos endlich lenkt auch hierin seine Linie mit gleich großer Leichtigkeit wie Sicherheit der Hand. Er braucht gar keine stärkeren Mittel, die er gelegentlich auch verwendet (winkeliges Absetzen der Nase, Wölbung der Stirn), um individuell zu wirken; mit ganz leichten Verschiebungen macht er aus seinem edlen Grundtypus einen mehr oder minder ordinären Zechkumpan (Würzburger Komosschale) und mit noch leichteren erzielt er mannigfachen Ausdruck.

Gr. Vm. Tf. 61 f. Abb. 395

Abb. 401 f., 405 f., 408–411

Abb. 419 ff.

§ 387 Von Einzelheiten der Zeichnung des Kopfes ist das Wichtigste über das Haar schon bei der Technik bemerkt (§§ 358 ff.). Über das Ohr ist wenig zu sagen. Wie es dem Beschauer zwischen der ausdrucksvollen Profillinie und der bewegten Fläche des Haares kaum auffällt, so haben ihm auch die Maler wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Die Zeichnung ist meist sehr einfach und andeutend, zumal in der Blütezeit; anfangs, so bei Andokides, ist es sorgfältiger, aber auch vorwiegend ornamental, nicht naturalistisch behandelt. Die Einzelheiten können beim gleichen Maler und im gleichen Bild erheblich schwanken. — Von viel größerer Bedeutung ist die Zeichnung des Auges. Ihre allgemeine Entwicklung verläuft sehr gleichmäßig, wird jedoch mehrfach von auffälligen Anachronismen durchkreuzt: Einflüsse der großen Malerei dringen in die feste Typik der Vasenmalerei ein, ohne sich gleich durchsetzen zu können. Der rotfigurige Stil beginnt mit der gleichen stilisierten Mandelform des in Vorderansicht in den Profilkopf gesetzten Auges wie sie im schwarzfigurigen Stile bei Frauen Regel und bei Männern auch im Attischen häufig genug ist. Der Stern ist eine kleine Scheibe oder ein Kreis mit Mittelpunkt, beides oft nebeneinander und, wenn nicht ursprünglich, so weiterhin wohl als hell und dunkel gedacht. Im Verlaufe der Entwicklung wird zunächst die Tränendrüse besser angedeutet, dann beginnt der Stern sich ihr in perspektivischer Absicht zu nähern (bisweilen bis zu häßlicher Schielwirkung, so beim „Thetismeister“ und später beim „Pferdemeister“), dann öffnet sich der innere Winkel etwas. Dies ist zur Zeit der Hochblüte schon ziemlich häufig, aber noch keineswegs die Regel; die Anfänge finden sich bereits bei Euthymides, wo offenbar schon Absicht vorliegt, nicht nur ein zufälliges Sperren der Linien, wie es auch beim äußeren Winkel vorkommt. Diese Öffnung kann ziemlich weit werden, ohne bei der langgezogenen Form des Auges zu rechter perspektivischer Wirkung zu führen; eine solche wird viel eher durch eine kräftige Dreiecksform erreicht, wie sie Brygos und ähnlich auch Onesimos gelegentlich versucht hat. Nebenher hielt sich andauernd die alte Form und noch die am Ende des Archaismus stehende Diomedeschale des Euphronios zeigt sie.

Hartw. Tf. 41 f. Abb. 500 f.

Abb. 419 Gr. Vm. Tf. 25 Hartw. Tf. 53, 51 Abb. 415

Diese Zähigkeit der handwerklichen Typik ist um so merkwürdiger, als schon vor der Hochblüte eine fast vollständig richtige Seitenansicht des Auges in der großen Malerei vertreten gewesen sein muß: die Sosiasschale zeigt sie im Rundbild und etwas abgeschwächt auch bei einem kleineren Kopfe der Außenseite. Daneben aber sehen wir im gleichen Bild eine Musterkarte typischer Formen: geschlossen mit und ohne Betonung der Tränendrüse, ganz schwach und etwas stärker geöffnet, mit Scheibe bezw. Kreis in der Mitte oder mehr oder minder im Winkel, bisweilen mit Angabe der Wimpern. Diese finden sich bei großen und besonders hervorgehobenen Köpfen schon in der Frühblüte, so bei Euthymides, Phintias, dem jungen Euphronios; bei dem sorgfältigsten Werke des Duris, der Waffenstreitschale, sind sie sogar bei kleineren Gestalten fast allgemein. Günstig konnte die Wirkung bei der unnatürlichen Erscheinung des typischen Auges und der unvermeidlichen Dicke der ornamental in die Fläche gesetzten Striche nicht sein; man verzichtete daher meist darauf,

Abb. 418 Gr. Vm. Tf. 123

Abb. 392, 459 f., 463 Gr. Vm. Tf. 54

zumal bei kleinen Köpfen. Nur an den großen Profilaugen des Sosias ist die Wirkung nicht schlecht, zumal sie dort einen gewißen Ersatz für einen noch fehlenden Zug bildet: den „Oberlidstrich“, d. h. die Angabe der Hautfalte des oberen Lides. Auch diese tritt zunächst vereinzelt in der Blütezeit auf, so beim Kleophradesmaler, bei der Troilosschale des Euphronios am Achill des Innenbildes und auf einer dem Brygos nahestehenden Schale (Pseudo-Onesimos). — Der Wechsel der Zeichnung beim gleichen Maler und im gleichen Bild ist häufig, aber nur ausnahmsweise so stark wie bei Sosias; bisweilen spielt auch Flüchtigkeit mit; bei Brygos dient er in besonders hohem Maaße dem Ausdruck. Es ist erstaunlich und doch nur ein typischer Zug des späteren Archaismus, wieviel Ausdruck mit den perspektivisch falsch gezeichneten Augen erreicht wurde; die Maler hatten gar nicht so unrecht, wenn sie an dem primitiven Grundsatze, jeden Einzelteil in seiner Hauptansicht zu zeigen, beim Auge besonders zäh festhielten: sie konnten dadurch ganz anders als bei perspektivischer Seitenansicht mit leichten Verschiebungen der Umrisse, des Sternes und der Braue wirken. Eine reiche Stufenleiter führt von dem runden rollenden Auge des Herakles und dem mit hochgeschobenem Sterne brechenden bei Sterbenden zu den Feinheiten der Hochblüte; schon Duris hat z. B. in seinem Waffenstreite Bedeutendes geleistet und Brygos vollends beherrscht den Ausdruck in Werken wie der Iliupersis oder dem Würzburger Komos mit großmeisterlicher Kunst. Ausnahmsweise scheint auch eine malerische Wirkung beabsichtigt zu sein: die mit verdünntem Firnis gemalte Iris schimmert (Sosias, Kleophradesmaler). — Was die Stellung des Auges im Kopfe betrifft, so sitzt es manchmal merkwürdig tief, wie zum Entgelte dafür, daß man es nicht in die Tiefe hineinzeichnen konnte, und der Abstand zur Braue ist übermäßig groß. Höchst bezeichnend für archaische Art ist endlich, daß bei Köpfen in Vorderansicht bisweilen ganz naiv die doch als perspektivisches Element der Seitenansicht gedachte Verschiebung des Sternes in den Winkel beibehalten ist: dadurch entsteht ein schauerliches doppelseitiges Schielen, und zwar selbst bei den ersten Meistern (Euphronios, Kreis des Kleophrades).

Hartw. Tf. 59, 1; 54 Abb. 399

Gr. Vm. Tf. 23, 54, 25, 50; Abb. 401, 459 f., 419 ff.

Abb. 418, 373

Gr. Vm. Tf. 123, 52

Gr. Vm. Tf. 45

An feineren Einzelheiten der Gesichtszeichnung ist in der Frühblüte an großen Köpfen manches versucht worden, was Einfluß der großen Malerei verrät. Zumal Euthymides suchte wie im Gewande, so auch bei der Zeichnung von Lippen und Wangen durch Verwendung von verdünntem Firnis eine weichere Wirkung zu erzielen; so gibt er auch den Kehlwulst, den schon Andokides liebevoll beobachtet hat, äußerst weich mit guter Unterscheidung männlicher und weiblicher Formen. Hypsis geht bei Amazonen in dieser Formgebung so weit, daß niemand den molligen kleinen Mädchen kriegerischen Geist zutrauen wird. Weiterhin übten die Maler auch darin mehr Beschränkung in Rücksicht auf die keramische und dekorative Wirkung und in stilistischer Vereinfachung ihrer Mittel; Brygos z. B. läßt durch den feinen und ausdrucksvollen Zug des Nasenflügels auch dessen Umgebung weich und belebt erscheinen. Auch die mit der Diomedeschale des Euphronios einsetzenden großen polychromen Bilder sind von monumentaler Schlichtheit: der Archaismus geht in den klassischen Stil über. Nur hie und da taucht jene malerisch reichere Formgebung, deren Vorbilder die Maler ja in der großen Kunst vor Augen hatten, weiterhin noch auf: so bei dem Fortsetzer des Euthymides, dem Kleophradesmaler, bei Sosias, dessen Rundbild der großen Malerei weitgehend folgt, und später im Kreise der „polygnotischen“ Vasen.

§ 388

Gr. Vm. Tf. 14, 33, 81 Abb. 364 ff.

Abb. 313 ff.

Gr. Vm. Tf. 82

Abb. 419 ff.

Abb. 415 f., 498 ff.

Abb. 371 ff. (380), 418

Köpfe in Vorderansicht sind ziemlich selten, aber dennoch für den strengen rotfigurigen Stil bezeichnend; denn im schwarzfigurigen sind sie noch viel seltener und der klassische Stil zeigt sie zwar anfangs noch öfters, weiterhin aber nur noch ausnahmsweise. Dieser Tatbestand ist leicht erklärlich. Der rotfigurige Stil fand das Motiv im schwarzfigurigen und in anderen Techniken vor. In seinem Streben, die menschliche Gestalt in den verschiedensten Haltungen und Bewegungen zu erfassen, versuchte er es naturgemäß auch mit dieser Hauptansicht des Kopfes, deren Darstellung besser vorbereitet und lange nicht so kühn war wie die entsprechende Zeichnung des Fußes von vorn. Perspektivische Schwierigkeiten bot auch diese senkrechte Aufsicht, aber sie waren doch gering gegenüber den allgemeinen Verschiebungen einer Schrägansicht, an welche man sich nur ungern heranwagte: das Dreiviertelprofil ist im strengen Stile sehr selten und spät; lieber nahmen die Maler die zeichnerische Schwierigkeit der Symmetrie der Gesichtshälften in Kauf. Man empfindet die reine Vorderansicht jedoch oft ähnlich als Notbehelf für die

Abb. 374, 403

natürlichere Schrägansicht wie das Profil nicht nur in den Fällen, wo der Kopf um
Abb. 364 Gr.Vm. Tf. 14, 81 180 Grad gedreht ist, sondern auch bei Gestalten vom Typus des Hektor und des Thorykion bei Euthymides. Im entwickelten klassischen Stile fand man die streng frontale Ansicht
Abb. 582 offenbar starr, beschränkte sie fast ganz auf Idole und verwendete sonst nur Schrägansichten neben dem dauernd vorherrschenden, als Linie und Flächenschmuck unerreichbaren Profile. — Die komplettierende Zusammensetzung des Bildes aus den Hauptansichten der Teile spielt bei der reinen Vorderansicht des Kopfes ebenfalls mit und erstreckt sich auch auf seine Teile: „abstehende", d. h. von der Seite gezeichnete Ohren und vollends jene unglaublichen schielenden Augen, das wunderlichste Zeugnis der ideographischen, nicht aus der Anschauung, sondern aus der Vorstellung stammenden Zeichenweise. Daher kommt es auch, daß sich manche Maler beim Oval des Untergesichtes künstlich eine Schwierigkeit schufen: sie setzten zwei von der Seite gesehene Kinnbacken mit dem eckigen Kinn der altattischen Plastik zu einem unnatürlichen, bisweilen viel zu langen oder gar zu unglaublicher Schwellung
Abb. 338 ausgebauchten Gebilde zusammen; letztere Form scheint vom Gorgoneion entlehnt zu sein. Daher offenbar auch die große Zahl der bärtigen Köpfe, wo zwar die gleiche Schwellung vorkommt, aber natürlich weniger auffällt. Manche halfen sich gar mit einem Visierhelm wie die alten Chalkidier und ganz Schlaue ließen ihre Gestalt trinken; doch hat auch
Abb. 394 Gr. Vm. Tf. 63 dies den Euphronios nicht verhindert, seiner Palaisto eine geschwollene Backe zu malen. Bisweilen sind auch die Nasenflügel, sofern sie überhaupt gezeichnet sind, etwas aufgebläht; dies wäre ebenfalls ohne weiteres für seitliche Staffelung zu halten, wenn nicht noch ein anderes Moment bei der Gestaltung der Vorderansicht mitspielte: das Vorbild stilisierter Masken von menschlicherer Bildung als das schon erwähnte Gorgoneion. Vom Dionysos
Abb. 217, 381 Gr. Vm. Tf. 91 des alten Klitias bis zu rotfigurigen Silenen wie dem des Phintias ist dieser Zusammenhang deutlich; daher haben auch manche Männer Köpfe, denen zum Silenstypus nur die Pferdeohren fehlen, und stammt bei einzelnen bartlosen die kurze dicke Nase. Dies Vorbild
Gr. Vm. Tf. 133 dürfte auch bei der sonderbar abgedachten Schädelform, die sich bei Andokides findet, mitspielen. Bei wirklichen Masken lag eine solche Abschrägung als Parallele zur dreieckigen Begrenzung der Stirn durch das Haar nah und erscheint denn auch im schwarzfigurigen Stile bei Masken und gemildert bei Köpfen. Bei Andokides kommt wohl auch die häufige Abtrennung eines vorderen Haarkranzes hinzu: er läßt uns die Trennungslinie, die eigentlich verdeckt sein sollte, sehen; ihre spitze Sattelform wird gemildert durch die darüber erscheinende hintere Haarmasse, deren Enden sich neben den Ohren ausbreiten.

§ 389 Köpfe. Vgl. § 378; *Langlotz* Z. Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei 64, 85, 94 ff. (anders oben), 100 f., 103 f., 109; *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 88 f. 11, 108 f. Tf. 2 ff. —
Abb. 381 „Berliner Meister" *Beazley* Journ. hell. stud. XXXI 1911, 288. Phintias Gr. Vm. Tf. 91 (Mänade),
Abb. 401 f., 405 f. Ant. Denkm. II Tf. 20 (unsigniert). Euphronios Gr. Vm. Tf. 23 (Eurystheus), *Hartwig* Tf. 49 (Prügelei, vgl. Anz. XXVIII 1913, 93). Pistoxenos Jahrb. XXVII 1912 Tf. 6 ff. (Abb. 471).
Abb. 435 ff. Hieron-Makron § 508; Gr. Vm. Tf. 85, 46, vgl. 94 f.; Mon. d. Inst. IX Tf. 43; W. V. A Tf. 5 (Greis);
Abb 450, 465 *Hoppin* II 43, 61. Duris § 520; Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 2 (*Hoppin* I 213, früh), 3, 4 (ähnlich
Abb 451 f., 455, 469, 459 ff., 453, 468 Hieron; *Hoppin* I 217, 219); *Hartwig* Tf. 21 (früh), 67; Gr. Vm. Tf. 53 (ähnlich Euphronios), 54 (Blüte), 74, 1; 136, 2. — Grundtypen. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XIV 1894, 111, vgl. *Graef* Ath. Mitt. XV 1890, 28 ff., der jedoch den reifarchaischen Typus mit Unrecht bei Duris fast und bei
Abb. 351 ff. Brygos ganz vermißt. Alt: *Hartwig* Tf. 1; Museo ital. III Tf. 2 (*Hoppin* I 153, 160, Kachrylion);
Abb. 417 Brit. Mus. Cat. III Tf. 1 f. Peithinos *Hartwig* Tf. 24 f. Nikosthenes W. V. 1890 Tf. 7, 2 (Abb. 320).
Abb. 391 ff. Skythes Mon. Piot XX Tf. 6 f. (Abb. 333 f.). Euphronios Gr. Vm. Tf. 22, 63, 92 f. (früh); Tf. 5, 23 (Panaitios); *Hartwig* Tf. 58, 59, 1 (Troilos), Tf. 53 (Onesimos), Tf. 51 f. (Diomede). Epiktet Louvre
Abb 322 ff. (326), 330 f.; 419 ff. Tf. 89, 5, 7; Gr. Vm. Tf. 73, 2; Arch. ep. Mitt. V 1881 Tf. 4 (ähnlich Euthymides); *Gerhard* AV Tf. 299 (späte Pelike); *Hoppin* I 303, 335 u. ö. Brygos: Gr. Vm. Tf. 25, 50, 84 (unsigniert). Besonderes:
Abb. 378 *Hartwig* Tf. 26 (nicht Peithinos!); Gr. Vm. Tf. 34 (Vivenziohydria, kurznasige Kriegerköpfe, vgl. *Robert* Szenen d. Ilias u. Aithiopis 10). — Ausdruck, Individualisierung. Vgl. *Pottier* Cat. 850 f. *Robert* Arch. Hermeneutik 123 ff. befaßt sich hauptsächlich mit dem Ausdruck des Auges, seine Beispiele sind jedoch nicht glücklich gewählt und er deutet zweifellos viel zu viel hinein; wirklicher Ausdruck, Zufallswirkungen und typische Erscheinungen der jeweiligen Stilstufe sind nicht entsprechend gegeneinander abgewogen. Völlig verfehlt scheint mir die Deutung des Bildes Abb. 98 (vgl. § 459, Paidikos). Schon der Erhaltungszustand der Köpfe läßt *Roberts* Schlüsse höchst gewagt erscheinen und dazu kommt ein schwerwiegender Beobachtungsfehler. Nicht nur die Zeichnung, sondern auch die Photographie bei *Brückner* Lebensregeln 4 läßt nämlich erkennen, daß *Roberts* Angabe, außer den Füßen sei „auch noch anderes entblößt" — womit er nur das Gesäß meinen kann —, irrig ist. Das Gesäß soll so wenig nackt sein wie die Wade, wohl aber wie die Beine unter dem Gewande gesehen werden (vgl. die Beine des Mannes unter dem Mantel). Diese Absicht ist hier mit dem stilistischen Wechsel von Faltengruppen und glatten Stoffflächen verschmolzen. — Brauen:

Hartwig Tf. 9; Gr. Vm. Tf. 92 (Zähne, vgl. Sosias, Tf. 123). Pistoxenos Jahrb. XXVII 1912 Tf. 5 ff. (*Perrot* X 586 f.). Euphronios Gr. Vm. Tf. 23; *Hartwig* Tf. 47–49. Brygos Gr. Vm. Tf. 25, 50, 47, 2 (verwandt 1), *Hartwig* Tf. 32 f. (lachender Silen, knurrender Panther; Lachen älter: Gr. Vm. Tf. 103, Hetäre, Kleophradesmaler [?]: die Linie wirkt, obwohl zu tief gesetzt). Erotisch oft stark, zumal bei Männern im Symplegma (Brygos u. a.); ältere Schale mit Symplegma, Jüngling und Mädchen onanierend: ihre Augen geschlossen, der Mund wie schlürfend (Anz. VIII 1893, 89); weitgehend schon Skythes, vgl. Mon. Piot IX 166. Beispiele für Ausdruck, der durch Haltung und Bewegung entweder ganz bedingt oder doch besonders stark beeinflußt wird (darunter auch manches schon Genannte, so das Rundbild der Sosiasschale): Schüchternheit des Theseusknaben bei Euphronios Abb. 398 (Gr. Vm. Tf. 5), der „Helena" bei Brygos *Murray* Designs Tf. 12, 47. Verschiedenes bei Euthymides, Tf. 14, 33, und in seinem Kreis: Eingeweideschau Gr. Vm. Tf. 103; Tod des Aigisthos, Tf. 72 (starker Gesichtsausdruck). Schimpfender, *Hartwig* 335 (Stil des Brygos); „Agonothet" der Panaitiosschale *Hartwig* Tf. 46; Pädagog bei Duris, Gr. Vm. Tf. 136 rechts, vgl. *Hauser* III 88. Eos und Memnon: Abb. 466. Lüsterne Liebhaber bei Peithinos Abb. 417 (*Hartwig* Tf. 25), vgl. das Pärchen Tf. 11 unten. Silene und Mänaden, oft auch mit starkem Gesichtsausdruck: Gr. Vm. Tf. 44 f.; *Hartwig* Tf. 45, 73; Abb. 414. Naturalistische Köpfe und Körper: Arezzokrater, Gr. Vm. Tf. 61 f. (Komasten); *Hartwig* Tf. 9; 14, 2 (Phryger?); 39, 2; 40 (Greis rechts, Skythe links); Mon. Piot IX Tf. 3 (Smikros); *Jacobsthal* Götter. Vasen 43, 67; Journ. hell. stud. XXXI 1911 Tf. 11; *Luynes* Déscription Tf. 38 (Röm. Mitt. XIII 1898, 62). Geschlechtsteile: *Hartwig* Tf. 47, 49, vgl. Aristophanes Nub. 1011 ff.; Eunuch (?): Louvre Tf. 99 G 100. Ethnisch: Skythe, Phryger s. o. (ohne Anschauung, wie bei Herodot, *Hartwig* Tf. 38; 39, 1); Skythe oder Perser Jahrb. III 1888 Tf. 4; Perser *Gerhard* AV Tf. 166; fraglich *de Ridder* Bibl. nat. II 401, 99; Semit Abb. 340 (Gr. Vm. II 179); Ägypter Tf. 73, 2 (Epiktet); *Hartwig* Tf. 4; Neger Louvre Tf. 99 G 93; Gr. Vm. Tf. 73, 1; 104 (Schildzeichen); Jahrb. XI 1896, 190; *Dumont-Chaplain* Céram. Tf. 18; Ann. d. Inst. 1865 Tf. P Q (Journ. hell. stud. XXIV 1904, 307 f.), spätarchaisch; Scherben *Buschor* Münchn. Jahrb. 1919, 38 f. Tf. 3 (unbedeutend 40 f.). — Karikaturen: Adikia *Masner* Oesterr. Mus. 39 (häßlicher großer Kopf, ornamental stilisierte Schwären); Hockender Abb. 387 (Strena Helb. 92), vgl. Anz. XVII 1902, 116, 12; später (vgl. § 567) Aesop Abb. 495 (Mus. Gregoriano Tf. 80, 2a); Pygmäe Jahrb. XI 1896, 196; ähnlicher Zwerg Mon. Piot XIII Tf. 13 (*Perrot* X 661); Geras Journ. hell. stud. Tf. 30, Philologus L 1891 Tf. 1 f. (Abb. 393; Mythol. Lexikon III 2083). — Kentauren: Gr. Vm. Tf. 86, vgl. 15. Silene. Nikosthenes W. V. 1890 Tf. 7; Pamphaios W. V. D Tf. 4; Oltos Tf. 1, vgl. *Hartwig* Tf. 6; Epiktet Brit. Mus. Cat. III Tf. 6; Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 16, 3; Chelis Gr. Vm. Tf. 43; Phintias Tf. 91; Sosias Ant. Denkm. I Tf. 10, 2 (*Hoppin* II 426); Euphronios? Abb. 414; Brygos und sein Kreis: Gr. Vm. Tf. 47, 49; *Hartwig* Tf. 32 f.; Hieron Gr. Vm. Tf. 46; Duris Gr. Vm. Tf. 48; Sonstiges: Tf. 44 f.; *Hartwig* Tf. 7, 45, 73 f. (Knabe). — Einzelheiten (nur bei den besten Abbildungen zuverlässig). Ohr. *Pottier* Cat. 858 f. Nr. 1–12 (*Perrot* X 355). Andokides: Gr. Vm. Tf. 4, 111, 133. Nicht schlecht Euthymides, Tf. 14, 81 (33). Sorgfältig Sosias, Tf. 123 (verschieden, bei den kleinen Köpfen einfacher). Vgl. *Beazley* Annual Brit. Sch. Ath. XIX 243. — Auge. *Pottier* 854 ff. Nr. 1–25 (*Perrot* X 354); *Hauser* Gr. Vm. III 18. Schielwirkung: *Hartwig* Tf. 41, 52; Gr. Vm. Tf. 56 (schon perspektivischer); in Vorderansicht Tf. 45, 135 (Tf. 17, 118 frühklassisch); Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 3. Euthymides Gr. Vm. Tf. 14, 81 (33). Brygos *Pottier* Nr. 23 f. = Vm. Tf. 25, vgl. Tf. 50. Onesimos *Hartwig* Tf. 53. Sosias Tf. 123, vgl. Tf. 94 f. (Wimpern, Öffnung, ähnlich Euphronios: Amer. Journ. Arch. XX 1916 Tf. 2). Duris Tf. 54. Oberlidstrich: *Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 44 zu *Hartwig* Tf. 37, 1; Tf. 54; 59, 1. Brechendes Auge: Gr. Vm. Tf. 22, 92 (Euphronios); Tf. 72 (Kreis des Euthymides). Herakles: Tf. 23, 47, 105, 134. Malerisch: Gr. Vm. Tf. 52. Tief sitzende Augen oft, z. B. Gr. Vm. Tf. 23, 33 (Helena), 45 (Athleten). Bisweilen ist die Braue vergessen: Tf. 95; *Hartwig* Tf. 18, 1. — Lippen, Wange, Kehlwulst, Euthymides Gr. Vm. Tf. 14 (Hekabe), 33 (unsigniert), 81 (Diskobol); Hypsis Tf. 82; vgl. z. B. Phintias, Tf. 91 (Mänade); Tf. 71 (Schüler), Tf. 112 (beide unsigniert). Kleophradesmaler Tf. 44 f., vgl. § 471. Sosias Tf. 123, vgl. § 491. Im einzelnen anders ist die Zeichnung der polygnotischen Vasen, §§ 564 ff. (Argonautenkrater Tf. 108; Krater II 266 Abb. 94a, unsere Abb. 492, 496).

Abb. 392, 398, 418; 471; 401 f., 405 f., 409 ff., 419 ff., 424, 426 f., 430; 377

Abb. 338

Abb 364, 369

Abb. 370

Abb. 408

Abb. 468

Abb. 380

(Abb. 395)

Abb. 449

Abb. 406, 410

Abb. 403 (491), 320, 381

Abb. 327

Abb. 424, 426 f., 430

Abb. 442

Abb. 313 ff., 364 ff.

Abb. 418

Abb. 500 f.

Abb. 507; 364 ff.

Abb. 419 ff., 418

Abb. 400; 459 f., 403

Abb. 391 f., 370, 401, 472

Abb. 373; 401 f., 369

Abb. 304 ff.

Abb. 380 f.

Abb. 418

Kopf von vorn. Vgl. *Della Seta* Mem. d. Lincei XII 1906, 220 f.; *Hartwig* 163. Abbildungen (reichliche Auswahl): Gr. Vm. II 184 (Kinnbacken, vgl. die Gorgonen Tf. 84, 134), III 19 (Trinkender), Tf. 34 (Astyanax, vgl. u. Euphronios), 45, 47, 1 (Silen), 63 (Euphronios, trinkende Hetäre; Backe, Nase), 91 (Phintias), 133 (Andokides, dazu verwandt Röm. Mitt. XVI 1901 Tf. 5), 135. *Hartwig* 258 (Kinn!), 332 f., 527 (Helm), 539, 669 (Kinn), 678 Tf. 3, 3 (Helm), 6 f. (schlecht erhalten bzw. ergänzt, vgl. *Pottier* Louvre G 34), 28 (Helm), 49 (zur Erhaltung vgl. Anz. XXVIII 1913, 93), 59 (Erhaltung?), 65, 73 (Silen frei). *Klein* Vasen mit Lieblingsinschr. 69 (Silenstypus, kurze Nasen). Mon. d. Inst. III Tf. 12; X Tf. 37a. Ann. d. Inst. 1862 Tf. C; 1879 Tf. U (Mund); Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 11 (nur der untere Kopf alt, *Hartwig* 463; Kinn); XL 1882 Tf. 3 (*Hoppin* I 383, Astyanax des Euphronios; Augen, Ohren!); XLI 1883 Tf. 3 (*Hoppin* I 219; Duris, Helm); XLIII 1885 Tf. 17: alles echt? Vgl. § 489 Ende; Jahrb. XXXI 1916, 85 f. Tf. 4; Journ. hell. stud. XXVI 1906 Tf. 12 (Oval), 13; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 23, 312 (Kinn); Rev. arch. XXI 1913, 270 (Haar); W. V. VI Tf. 3 (geschlossene Augen, Nase), 1890 Tf. 8, 2c; *Murray* Designs 13, Tf. 13, 51 (Augen, Nase); Compte rendu Petersb. 1875 Tf. 5, 2; Mon. Piot XVI Tf. 15; *Jacobsthal* Götter. Vasen Tf. 9; vgl. 61, 1, Trinkende. — Schwarzfigurig § 321; zu Andokides besonders Anz. X 1895, 35; Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 5; XXV 1905, 288 und die Masken (*Buschor*² 138). — Klassisch: § 650; Idole oft, z. B. Gr. Vm. Tf. 36. — Schrägansicht des Kopfes § 407 (Perspektive).

Abb. 338

Abb. 378, 394

Abb. 381

Abb. 399

Abb. 582

§ 390 Bei den Proportionen ist eine organische Entwicklung noch schwerer greifbar als bei den Köpfen. Die in der Zahl der Kopflängen liegende einfachste Formel ist nicht nur unvollkommen, weil die Breitenmaaße stark mitsprechen, sondern auch bei der Kleinheit und vielfachen Bewegtheit der auf gekrümmte Flächen gemalten Gestalten ziemlich unsicher; mit dem Augenmaaße wird man den Meistern gerechter als mit dem Zirkel. Eine allgemeine Entwicklung ist wohl nur darin zu sehen, daß der anfangs recht erhebliche Ausschlag zwischen Schlankheit und Gedrungenheit geringer wird, ohne daß doch eine vollständige Einigung auf einer mittleren Linie stattfände. Immerhin ist das Ideal einer ausgeglichenen, hochgewachsenen Gestalt im rotfigurigen Stil ebenso wirksam wie im schwarzfigurigen, Abb. 218 ff., 227 ff. wo es bei den Manieristen ziemlich rein erscheint; man darf wohl sagen, daß es sich immer mehr durchsetzte und im späteren Archaismus entschieden vorwiegt; die Schwankungen halten sich meist innerhalb seines Rahmens. Für die Wirkung kommt auch ein Element der allgemeinen Entwicklung, das nur teilweise unter den Begriff der Breitenproportionen fällt, in Betracht: die fortschreitende Milderung der altertümlich „lauten" Formensprache, die sich in starken Gegensätzen gefällt, mächtigen Muskelmassen und überfeinen Gelenken, ungeheuer breiten Oberschenkeln und schwächlichen Unterschenkeln, breiten Schultern und schmalen Taillen; bei letzteren spielt auch die pseudoperspektivische Ausbreitung in der Fläche mit. Vgl. § 56.

Zu Anfang sind die Schwankungen nicht nur im ganzen, sondern auch im einzelnen, Abb. 313 ff. beim gleichen Meister und im gleichen Bilde, stärker als später. Der Andokidesmaler hält sich entsprechend seinem engen Verhältnis zum schwarzfigurigen Manierismus auf mittlerer Linie und seine Schwankungen neigen mehr zur Schlankheit als zur Gedrungenheit; für Abb. 317 f. den Menonmaler gilt insofern das Gegenteil, als er die Köpfe mehr oder minder groß Abb. 322 ff. machte. Epiktet und sein engerer Kreis vertreten einen schlanken und feinen, ziemlich Abb. 350 (320) kleinköpfigen Typus, andere, darunter einzelne Maler bei Pamphaios und Nikosthenes, einen etwas formlos breiten, selbst plumpen und schwammigen mit großem Kopfe. Dieser findet sich auch bei schlankeren Gestalten und zwischen den Gegensätzen vermitteln mancherlei Abb. 330 f. Übergänge; Epiktet selbst hat bei seinen späteren Nachahmungen fremder Stile auch die Abb. 333 ff. Proportionen entsprechend geändert. Skythes schwankt von entschieden gedrungenen zu Abb. 359 ff. (358) schlankeren Gestalten. Oltos hat einen gedrungenen, kurzhalsigen Typus. Euthymides und Abb. 364 ff., 371 ff. noch mehr sein Nachfolger, der Kleophradesmaler, neigt zu etwas schweren, massigen Formen, die aber natürlich nicht mehr formlos, sondern straff gegliedert sind. Dieser Typus Abb. 381 ff., 391 ff. ist bei Phintias und in etwas anderer Weise noch mehr beim jungen Euphronios gemildert. Abb. 401 f., 405 Der Panaitiosstil bei Euphronios geht darin noch weiter: die Glieder sind bisweilen geradezu Abb. 409 ff. dürr, die Köpfe aber noch ziemlich groß; die freieste Panaitiosschale mit dem Komos zeigt dann den Ausgleich zu jenem hochgewachsenen Grundtypus der Blütezeit. Dieser erscheint Abb. 435 ff., 419 ff. bei Hieron-Makron mit ziemlich großem, bei Brygos mit mittelgroßem Kopf und oft kräftig Abb. 450 ff. fleischigem Körper, bei Duris meist kleinköpfig und schlank, beim „Eosmeister" in Hierons Abb. 446 f., 449 Werkstatt dürr, in Einzelfällen bis zur Durchbrechung des Grundtypus; sein Kephalos z. B. ist eine spindeldürre Hopfenstange. — Andere namentlich bekannte oder anonyme Meister hier zu nennen hat keinen Zweck: sie bewegen sich innerhalb des angedeuteten Rahmens. Dagegen ist auf die Beziehungen zwischen verschiedenen Meistern hinzuweisen. Abb. 330 f. Wir sehen Epiktet auf den Spuren von Euthymides, Kleophrades und Makron, finden bei Abb. 465 Duris in einzelnen Fällen eine in den Proportionen besonders auffällige Annäherung an Abb. 455 f. Hieron und einmal sogar einen ihm sonst ganz fremden Stil, den man mit aller Schärfe als frühen Panaitiosstil des Euphronios bezeichnen kann; nur hie und da verrät sich die fremde Hartw. Tf. 29 Hand. Umgekehrt zeigen einzelne Bilder aus Hierons Werkstatt, die von Makron oder einem ihm sehr nahe stehenden Maler stammen, eine wieder in den Proportionen am deutlichsten hervortretende Ähnlichkeit mit dem typischen späteren Stile des Duris. Hier läge also eine Wechselwirkung vor; bei dem inschriftlich beglaubigten Wettstreite der Maler braucht man schwerlich Vorbilder aus der großen Malerei zwischen sie zu schieben; in unserem Zusammenhang ist diese Frage ohne Bedeutung.

Proportionen. *Pottier* Cat. III 852 betont zu einseitig die zu Beginn des rotfigurigen Stiles vorhandene, aber keineswegs vorherrschende Gedrungenheit; seine eigenen Beispiele bestätigen das nur unvollkommen und er gibt schließlich selbst zu, daß ein schlanker Typus daneben steht. *Hoppin* Euthymides and his fellows arbeitet viel zu schematisch mit Kopflängen, die bei vorurteilsloser Nach-

prüfung nicht genau genug zu stimmen pflegen und ja auch beim gleichen Maler stark schwanken können (auffällige Beispiele bei Hieron-Makron und Duris). — Andokides Gr. Vm. Tf. 4, 111, 133; Menonmaler Jahresh. III 1900, 71, Museum Journ. Philad. V 32 ff. (*Hoppin* I 34; II 203). — Epiktet Brit. Mus. Cat. III Tf. 6; Louvre Tf. 89, 5, 7; *Gerhard* AV Tf. 272, 1 f.; Gr. Vm. Tf. 73, 2; Arch.-ep. Mitteil. V 1881 Tf. 4 (ähnlich Euthymides); *Gerhard* AV Tf. 299 (spätest); *Hoppin* I 301 ff.; Verwandtes: Louvre Tf. 89 f. 15 (*Hoppin* I 190 f.), Chelis, mit stärkeren Ringern, wie schon im Schwarzfigurigen; ähnlich Pheidippos, Brit. Mus. Cat. III Tf. 1 (*Hoppin* II 351), vgl. 2. — Gedrungen oder doch großköpfig: Mon. d. Inst. XI Tf. 24 (W. V. D Tf. 5, *Hoppin* II 287, Pamphaios, daneben kleine Köpfe); W. V. 1890 Tf. 7, 2 (Nikosthenes, schwächer). Schwankend Chelis, Gr. Vm. Tf. 43; Kachrylion, W. V. D Tf. 7 rechts (*Hoppin* I 154); Skythes, Mon. Piot XX 123—129, Tf. 6 f.; Gr. Vm. II 182 ff. Tf. 93, 2 (spät); *Hoppin* II 11, 411 ff. Oltos W. V. D Tf. 1 f. (*Hoppin* II 249, 251; Mon. X Tf. 23); *Hoppin* I 449 (schlecht *Gerhard* AV Tf. 187, Töpfer Euxitheos); vielleicht auch *Hoppin* II 301, 303 (Louvre Tf. 88, 2 f., früh, Pamphaios). Meister des Iotellers: Louvre Tf. 96, 67. — Euthymides Gr. Vm. Tf. 14, 81, (33); Journ. hell. stud. 1915 Tf. 5 f. (*Hoppin* I 437). Kleophrades Gr. Vm. Tf. 52; *Hartwig* 416 f. Tf. 37. Phintias Gr. Vm. II 66 f. Tf. 91; Ant. Denkm. II Tf. 20 (unsigniert). Junger Euphronios Gr. Vm. Tf. 22, 63, 92 f.; Panaitiosstil Tf. 5, 23; *Hartwig* Tf. 47, 48, 1 (spät). Hieron-Makron *Hoppin* II 41 ff.; Gr. Vm. Tf. 46, 85; Mon. d. Inst. IX Tf. 43; W. V. A Tf. 4 f., 7—8, C Tf. 4—6; Duris angenähert: A Tf. 3, 6; *Hartwig* Tf. 29, 30, 1. Eosmeister Tf. 39, 2, 40; *Pollak* Zwei Vasen des Hieron Tf. 1—3. Brygos Gr. Vm. Tf. 25, 50 (signiert), 84; *Hartwig* Tf. 34; 35, 1; 36; *Tonks* Brygos Tf. 1 f. Duris Gr. Vm. Tf. 48, 54; 74, 1; 136, 2; Panaitiosstil Tf. 53; Hieron angenähert: Arch. Zeit. XLI Tf. 4 (*Hoppin* I 217).

Abb. 313 ff. Abb. 317 f. Abb. 322 ff. (330 f.) Abb. 349 f. Abb. 320 Abb. 333 ff. (340 f.) Abb. 359 f. Abb. 362 f., 356 f. Abb. 364 ff., 371 ff. Abb. 381 ff. Abb. 391 ff., 398, 401 f., 405 f., 409 bis 411 Abb. 435 ff. (444); 446 f., 449 Abb. 419 ff. Abb. 450 ff. (455, 465)

Haltung und Bewegung sind so mannigfach, daß sie nur kurz unter Beschränkung auf das Wichtigste des Typischen behandelt werden können. Dies verdient aber im strengen rotfigurigen Stil ein viel größeres Interesse als im schwarzfigurigen, denn wir verfolgen hier den Fortschritt von den einfachen Formeln des älteren Archaismus durch die mannigfachen Beobachtungen des späteren auf dem Wege zu der Auswahl des Wirksamsten und Schönsten im klassischen Stil. Der Motivreichtum der schwarzfigurigen Stile liegt in den heftigen Bewegungen von Kampf, Tanz, Gymnastik und dergleichen; für die im einfachen Stehen, Schreiten und Laufen liegenden Probleme zeigen die älteren Maler noch wenig Sinn: sie wollten nur schildern und verzieren. Wir haben oben gesehen, wie der allgemeine Fortschritt dazu drängte, in der rotfigurigen Technik ein geschmeidigeres Ausdrucksmittel der Zeichnung zu schaffen, und wie das Interesse an den neuen formalen Problemen auch die Wahl der Gegenstände beeinflußte (§§ 239 f., 354). Die genannten Grundformen von Haltung und Bewegung zeigen den Fortschritt mit typischer Klarheit. Dabei wurden nach griechischer Art die brauchbaren alten Formen neben den neuen beibehalten, so daß eine reiche Abwechslung entstand. Trotz dieser Schichtung sind die Entwicklungslinien unverkennbar: der Schwerpunkt wandert seitlich aus, so daß das altertümliche stabile Gleichgewicht immer labiler wird; das Stehen wird dadurch leicht, die Fortbewegung überzeugend. § 391

Das Standmotiv κατ' ἐξοχήν ist im hohen Archaismus das Stehen auf beiden, mehr oder minder gegeneinander verschobenen Füßen; der vorgesetzte Fuß trägt etwas weniger Gewicht als der andere. So steht der natürliche Mensch, und ein bedeutender neuerer Bildhauer, *Kolbe*, hat die Schönheit des Einfachsten wieder entdeckt. In der hocharchaischen Plastik wirkt die Stellung dadurch steif, daß beide Knie scharf durchgedrückt sind; dieser Eindruck wächst, je mehr die Stellung sich dem ägyptischen Schreiten nähert: die Gestalten erscheinen wie gebannt. Die Vasen sind darin freier, weil die Maler zunächst mehr die Gesamterscheinung als den straffen anatomischen Aufbau geben wollten; als sie an diesen herangingen, war auch die Plastik schon freier; nur im Schreiten werden sie bisweilen starr, zumal wenn beide Sohlen aufliegen. Das alte Standmotiv blieb während des ganzen Archaismus beliebt und gestattete auch entschiedenen Ausdruck, so bei dem mit leicht geknickten Knien Dastehenden, der sich übergibt. Erst dem klassischen Stile war es zu unbestimmt und kontrastlos und wurde daher zunächst auf verhüllte Beine, zumal von Frauen, beschränkt, dann ganz aufgegeben: das klassische Empfinden verlangte eine energische Scheidung von Stand- und Spielbein, und zwar nicht nur in dem polykletischen Motive, sondern auch bei aufliegender Sohle des meist mit leicht gebeugtem Knie zur Seite oder nach vorn gestellten Beines. Diese beiden Motive sind bereits in der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles entwickelt; die Anfänge liegen in der Frühblüte, und zwar bezeichnenderweise da, wo die Vorzüge des alten Motives nicht zur Geltung kamen: in der Vorderansicht, die

Hartwig Tf. 9

jetzt erst eine künstlerische Durcharbeitung erfuhr. Zunächst wurde freilich alle Kraft verbraucht durch die perspektivische Schwierigkeit, das eine Bein von vorn, das andere von der Seite zu zeichnen; aber schon bei dem Hektor und noch mehr bei dem Thorykion des Euthymides spürt man doch, daß das von vorn gesehene Bein die Hauptlast trägt, und bei dem Hermes auf der Eurystheusschale des Euphronios sind die statischen Verschiebungen schon ganz überzeugend. Bei Kleophrades, dem Nachfolger des Euthymides, ist das Motiv durch kräftige Verschiebung der Hüften und Abstreckung oder Biegung des Spielbeins sowohl von vorn und von hinten wie in Seitenansicht vollendet. Diese Entwicklung ist durchaus typisch: ein altes Motiv wurde mit neuem Inhalt erfüllt, bis daraus ein neues Motiv entstand.

Abb. 364 Gr. Vm. Tf. 14, 81 — Abb. 402 Gr. Vm. Tf. 23 Abb. 372 f. — Gr. Vm. Tf. 52

§ 392 Anders das polykletische Motiv: dies wurde neu gefunden; für das entscheidende Heben der einen Sohle beim Stehen fehlt jede Anknüpfung; es ist eine Übertragung vom Schreiten. Dadurch ist es begründet, wenn auch falsch, daß viele vom polykletischen „Schreitmotive" sprechen, und deshalb erscheint es im Archaismus nur selten und befangen in Seitenansicht: eine entschiedene „Schrittstellung" hätte eben für das damalige Empfinden ausgesehen, als ob die Gestalten schritten, weil der Schwerpunkt bei den wirklichen Schreitmotiven noch nicht weit genug nach vorn gerückt war. Nur in einer Verbindung, die jeden Zweifel ausschloß, zeigte man eine ähnliche Beinstellung oft in Seitenansicht: beim Lehnen auf den unter die Achsel gestemmten Stock, dem Motiv der Alxenorstele, das in der Blütezeit sehr häufig ist und im einzelnen verschieden abgewandelt wurde. Daher erscheint auch das polykletische Motiv trotz der noch größeren perspektivischen Schwierigkeit zuerst in Vorderansicht, das Spielbein mit entsprechend gebogenem Knie in Seitenansicht hinter das Standbein gestellt. Dies konnte niemand für ein Schreiten halten, sondern höchstens für das, was man auch in dem polykletischen Motiv hat finden wollen: ein Innehalten im Schreiten, also doch einen Stillstand. Im Kreise des euphronischen Leagros- und Panaitiosstils erscheint es in zwei Stufen: der zurückgesetzte Fuß beidemal etwas ängstlich und unstabil hinter dem anderen, das eine Mal auch noch mit der Ferse nicht recht frei vom Boden. Die Hochblüte, besonders reich durch Brygos und bei Euphronios durch die ihm nahestehende Troilosschale vertreten, wagte dann, die Beine sich kreuzen zu lassen, suchte aber die unnatürliche Wirkung dieser pseudoperspektivischen Folgerichtigkeit durch eine Neuwertung zu mildern: die Gestalten wurden gern in der Wendung dargestellt. Darin liegt ein Verzicht auf das ursprünglich Gewollte; erst der klassische Stil vermochte das Motiv in Seitenansicht statisch und in Vorderansicht perspektivisch überzeugend zu gestalten. Auf der Troilosschale ist es in etwas gewaltsamer Umbildung auch für den umgerissenen Troilos verwendet (ähnlich eine Amazone bei Duris und andere fallende Krieger); dort erscheint auch die im strengen Stil seltene und wenig glückliche Vorderansicht beider Füße. Gänzlich widersinnig ist die Übertragung des polykletischen Motivs auf die fast wagerecht gehaltene Leiche des Memnon bei Duris, besonders auffällig im Gegensatze zu den schlaff herabhängenden Armen. Dagegen liegt in der reinen Vorderansicht des Alxenormotives und beim Diskoswurfe nur die gewöhnliche pseudoperspektivische Gewaltsamkeit vor. Gefälliger ist die Verwendung bei schwebenden Flügelgestalten wie den Eroten des Hieron, der Fuß des „Standbeines" in Aufsicht wie bei Memnon.

Abb. 411, 441, 448, 465 — Abb. 397, 407 — Hartw. Tf. 12 — Hartw. Tf. 34, 36; Gr. Vm. Tf. 84 — Hartw. Tf. 58 — Abb. 558 — Hartw. Tf. 58 Abb. 453 — Gr. Vm. Tf. 74, 1 — Hartw. Tf. 26, 58 Abb. 405 — Abb. 466 — Abb. 441

Standmotive. Vgl. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfig. Vasenmalerei 106 f.; *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 166 f., vgl. 144 ff. Das alte Motiv, schon im Dipylonstile tatsächlich vorhanden, wenn auch nicht statisch gedacht, sondern pseudoperspektivisch gestaffelt, oft unter den folgenden Beispielen. *Kolbe:* Kunst u. Künstler XV 11 ff. (*Waldmann*). Sich Übergebender: *Hartwig* Tf. 9, 1. Spielbein mit aufliegender Sohle: Euthymides, Gr. Vm. Tf. 14, 81; Euphronios, Tf. 23 (Hermes); Kleophrades, Tf. 52. Zur Seite gestellt in Seitenansicht (unstabil): *Hartwig* Tf. 54 unten. – Alxenormotiv: Anfänge schon im strengen schwarzfigurigen Stile, z. B. Louvre Tf. 68, 67, vgl. *Schween* Die Epistaten des Agons u. der Palästra, Kiel 1911, 40; rotfigurig Gr. Vm. 111 (Abb. 313, Andokides, mißlungen: der Schwerpunkt liegt selbst bei diesem Motive noch zwischen den Beinen statt zwischen Standbein und Stock); Tf. 71 (Phintias, unsigniert; mit übergeschlagenen Beinen: II 67 signiert, 69); weiterhin massenhaft; der Stock kann auch durch anderweitiges Auflehnen ersetzt werden, so bei den zärtlichen Liebhabern des Peithinos, Abb. 417 (*Hartwig* Tf. 25); in Vorderansicht: *Hartwig* Tf. 48, 1 (Euphronios-Panaitios), 63, 66, 72, 3, vgl. 75 (Krieger). Im späteren klassischen Stil ist ein Auflehnen auf eine Stütze mit gekreuzten Beinen in Vorderansicht ähnlich beliebt. – Polykletisches Motiv: von vorn *Hartwig* Tf. 12; Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4 (Leagrosstil); 1878 Tf. 11 (Panaitiosstil); *Hartwig* Tf. 58 (Troilosschale; beide Füße von vorn auch Tf. 26 und Gr. Vm. Tf. 23, Euphronios-Panaitios), *Hartwig* Tf. 34, 36, Gr. Vm. Tf. 47, 2;

Abb. 382 — Abb. 411 — Abb. 397, 407 — Abb. 405

84 (Brygos, vgl. *Tonks* 75; als wirkliches Kreuzen der Beine mißverstanden von *Pottier* Cat. 849), Tf. 135 (Thetis); II 135; *Hartwig* Tf. 54, 61, *Gerhard* AV Tf. 270 u. ö.; ähnlich im Tanz: Mon. d. Inst. V Tf. 35 (Duris unsigniert), vgl. Compte rendu Petersb. 1881, 67; von der Seite: epiktetischer Kreis, anscheinend vom Alxenormotiv abgeleitet, *Gerhard* AV Tf. 293 f.; später z. B. Brygos, W. V. VIII Tf. 2 (Geselle); *Hartwig* Tf. 36 im Rund (Flötenspielerin); *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. D (umgewendete Frau); Hieron, W. V. A Tf. 5 f. (Tyndareos mit Stock; Rundbild); die Gestalten sind kaum zufällig alle lang bekleidet. Anders bedingt sind die belasteten nackten Frauen, *Perrot* X 647, 649. Duris, Memnon: Abb. 466; Amazone: 453; Krieger: *Hartwig* Tf. 55; *Gerhard* AV Tf. 64, 202. Diskos: *Hartwig* Tf. 63. Eroten des Hieron W. V. A Tf. 5. — Klassisch z. B. *Gerhard* AV Tf. 277; Abb. 441
Gr. Vm. Tf. 35 (beide Hauptmotive). Die Grenzen zwischen dem alten Motiv und der Entlastung Abb. 558
des vorgesetzten Beines sind bei schwacher Biegung des Knies nicht immer ganz scharf; so könnte man bei dem Aigeus, Gr. Vm. Tf. 140, das alte Motiv erkennen wollen, obwohl es schwerlich gemeint ist. Dagegen scheidet es sich Tf. 57, 3 bei Glauke und Galene deutlich von dem neuen Motive bei den anderen Frauen. Im reichen und späten Stile kommt es nicht mehr vor, eine Regel, die durch die Ausnahme bestätigt wird: Phlyaken werden dadurch als Tölpel gekennzeichnet (z. B. W. V. III Tf. 9).

Die Schreit- und Laufmotive zeigen weniger innere Entwicklung als die Stand- § 393
motive. Diesen kam die eindringende Arbeit der statuarischen Plastik zugute, und der leicht bewegliche Pinsel konnte manches bereits ausführen, was dort erst angedeutet war. Schreiten und Laufen dagegen sind viel mehr Vorwürfe der Flächenkunst, zu welcher ja selbst frei gearbeitete Giebelgruppen gehören; daher steht nicht nur die einzelne Gestalt grundsätzlich in einem größeren Zusammenhange, sondern auch die Motive stehen in einer langen und zähen zeichnerischen und dekorativen Überlieferung. Demgemäß vollzog sich ihre Entwicklung im Gegensatze zu den beiden statisch selbständigen Standmotiven durchaus in der Seitenansicht; die perspektivische Schwierigkeit, die ja auch beim polykletischen Standmotive groß genug war, steht dabei erst in zweiter Linie.

Das Schreiten berührt sich auf der einen Seite mit dem Stehen — „ägyptische“ und polykletische „Schrittstellung“ — auf der anderen mit dem Laufen; weitere Fäden gehen von dem eigentümlichen, vorschiebenden und zurückweichenden Tanzschritt aus. Das älteste und einfachste Motiv ist ein Spreizen der Beine mit aufliegenden Sohlen. Dies wirkt um so starrer, je weiter der Schritt ist und je stärker die Knie durchgedrückt Abb. 248
sind; wir fassen diese Haltung daher bei dem Krieger in Kampfparade leicht als Stehen auf; das Gewicht des vorgestreckten Schildes und das Schwingen der Lanze bedingen eine solche Stellung. Ohne Grund steht aber niemand so; wir erkennen daher bei anderen Gestalten das Schreiten trotz der Starrheit und der vollkommenen Standfestigkeit (das Lot vom Schwerpunkte fällt mitten zwischen die Füße); oft hilft auch der Gegensatz zu einfach stehenden Gestalten zum Verständnis. Diese Stufe war zu Beginn des rotfigurigen Stiles schon überwunden; nur in gemilderter Form lebte das Motiv durch den ganzen Archaismus nach: bei kleinen Schritten und mit leicht gebogenen oder doch nicht durchgedrückten Knien. Dabei verschwimmt bisweilen die Grenze zum Stehen, so daß eine Entscheidung, wenn überhaupt, so nur durch den Zusammenhang des Bildes möglich ist. Diese Schwierigkeit konnte jedoch auch zum Ausdrucksmittel werden; so bei der Helena des Abb. 435
Makron, die der kräftig ausschreitende Paris am Handgelenke nachzieht: der Oberkörper Gr. Vm. Tf. 85
ist vorgeneigt, die Füße stehen dicht beisammen; sie stehen wirklich, gemeint ist aber offenbar der Übergang in ein zögerndes Schreiten, wie wir es in der Iliupersis des Brygos Abb. 420
bei der im Helenatypus erscheinenden Polyxena wirklich sehen. Gr. Vm. Tf. 25

Bei dieser und bei den führenden Helden haben wir zwei gegensätzliche Formen des § 394
jüngeren Schreitmotives, bei welchem die Ferse des hinteren Beines gehoben ist: sachtes und weitausgreifendes Schreiten, nebeneinander schon in dem Thiasosbilde des Abb. 381
Phintias, wo auch die dritte Form vorkommt: Wendung nach vorn mit Oberansicht des in Gr. Vm. Tf. 91
weitem Schritte gehobenen Fußes (selten umgekehrt, Rückansicht, Fuß halb von unten). Abb. 459
Auch dies Motiv übernahm der rotfigurige Stil in der Grundform, d. h. bei kräftigem Gr. Vm. Tf. 54
Ausschreiten in Seitenansicht, fertig; bei Andokides findet es sich bei gewöhnlichem Schreiten wie im Kampf und in mißbräuchlicher Verwendung beim Stehen im Alxenormotive. Abb. 313 f.
Dabei und auch sonst berührt es sich mit dem polykletischen Standmotiv, das Verhältnis Gr. Vm. Tf. 111, 133
ist jedoch anders als zwischen den beiden älteren Schreit- und Standmotiven: die Frage pflegt sich nur einseitig wie beim Doryphoros selbst zu erheben, ob das Stehen etwa ein Schreiten sein solle. Der umgekehrte Zweifel ist gewöhnlich dadurch ausgeschlossen, daß der vordere Fuß für das Stehen zu weit vorgesetzt oder sein Knie gebeugt ist. Letzteres

hat dann endlich auch dazu geführt, das für unsere Einfühlung so wichtige Verlegen des Schwerpunktes nach vorn nicht nur als bevorstehend anzudeuten, wie das schon durch das Heben der Ferse geschah, sondern durch Vorschieben des Rumpfes wirklich zu zeigen. Es ist jedoch sehr bezeichnend für die formalistische Begabung der Griechen, daß die schwankenden Formen des älteren Schemas nicht durch Beobachtung auf eine überzeugende Norm gebracht wurden, sondern daß die Verlegung der Schwerpunktes gleich wieder mit einem stark formal empfundenen, rhythmisch vortrefflichen, aber in seiner Verwendung für die einfache Fortbewegung wenig naturalistischen Motive verbunden wurden: dem Ausfallschema, das in gemäßigter Form ein rasches Schreiten, in stärkerer Bewegung ein Laufen andeutet. Man kann geradezu sagen, daß der ganze Archaismus, ja streng genommen die ganze klassische Kunst es nicht zu einem überzeugend natürlichen Schema für das gewöhnliche Gehen gebracht hat: es fehlt zwischen rhythmischen Standmotiven und Ausfallschema auf der einen[1]), sachtem und weit ausgreifendem Schreiten auf der anderen Seite. Eine so glücklich erfaßte Gestalt wie der wandernde Herakles des Euphronios ist durchaus vereinzelt[2]). Zwischen den alten Formeln für die ausgeprägten Gegensätze, die nur im einzelnen durch Beobachtung verfeinert wurden, und den rhythmischen Motiven der spätarchaischen und klassischen Kunst kam es nicht zu typenbildender Beobachtung. Deshalb lebten auch verschiedene Abwandlungen des archaischen Schemas merkwürdig weit in den klassischen Stil hinein nach.

Abb. 356, 374, 406, 409 f., 419, 433, 489, 573, 576 u. ö.

Abb. 400

Abb. 563

Auffällige Beispiele dafür bieten zwei berühmte Schalen perikleischer Zeit, die Kodrosschale und die mit der Geburt des Erichthonios (W. V. I Tf. 4; B Tf. 12 = Mon. d. Inst. X Tf. 39). Das Motiv erscheint in zwei Formen, die beide daran leiden, daß der Schwerpunkt zu weit zurückliegt. Dies befremdet besonders auf der Kodrosschale, wo das Schreiten mit weit vorgestrecktem, aber fest auftretendem und ganz geradem Bein altertümlich absticht von dem Ausfallschema der Athena und den rhythmischen Standmotiven der anderen. Auf der Erichthoniosschale ist das Schema weniger hart, bei Aigeus durch geringere Spreizung, bei den Mädchen durch das Wogen des Chitons und das Heben des vorderen Fußes; dies ist bei Eos im Rund äußerlich bedingt und unschön, bei Aglauros deutet es jedoch ganz gut ein leichtes Laufen an. Bei Erechtheus, dessen beide Knie gebogen sind, hat man den Eindruck eines etwas eiligen Daherschiebens, das aus dem sachten Schreiten entstanden ist.

§ 395

Eine Sonderstellung nimmt der Tanzschritt ein. Das augenfälligste Motiv der Schreittänze, die den alten und neuen Griechen mit den verschiedensten Völkern gemeinsam sind, ist der Augenblick des Umschwunges zwischen Vorschieben und Zurückweichen: das eine Bein ist mehr oder minder gerade vorgestreckt und seine Sohle liegt meist auf, das andere Bein ist entsprechend gebogen, oft mit gehobener Ferse. Es ist das formale Motiv des myronischen Marsyas, den man deshalb auch erst für einen Tänzer hielt. Es findet sich sehr häufig in Bildern des Komos und gerade zur Zeit der Hochblüte haben die Meister sich nicht gescheut, es in Reihen zu verwenden, da sie durch sonstige Bewegung, Ausdruck und Komposition jede Eintönigkeit zu vermeiden wußten. Dies Motiv, das Gegenteil der Ausfallstellung, entsteht nun aber nicht nur beim Tanze, sondern auch anderweitig: durch Zurückprallen wie beim Marsyas (so z. B. erschreckte Silene des Brygos), beim Zurückweichen von Kriegern, beim Bogenschuß, bei leisem Fortschleichen, in Gruppen beim Festhalten eines Vorwärtsstrebenden u. a. m. Ferner bedurfte es nur geringer Verschiebungen, zumal einer stärkeren Spreizung der Oberschenkel, um aus einem gemäßigten Tanzschritte mit wenig zurückgelehntem Rumpf ein gewöhnliches weites Ausschreiten zu machen; noch die klassische Kodrosschale zeigt das. Damit war der Boden für eine reiche Abwechslung im einzelnen, ein echt griechisches Spiel mit dem formalen Motive bereitet. So läßt z. B. Brygos auf der Würzburger Schale auf der einen Seite sechs Komasten im gleichen Tanzschritte, wenn auch sonst sehr verschieden bewegt, dahinziehen, auf der anderen Seite dagegen zeigt er lauter verschieden bedingte Abwandlungen der Grundform. Ähnliches ist auf der Panaitiosschale des Euphronios versucht und dort ist auch das gegensätzliche Motiv, die Ausfallstellung, eingeführt; dies beherrscht seinerseits die unsignierte Prügeleischale; unser Motiv erscheint dort nur bei einem im Laufe Stockenden, der nicht weiß, wohin er sich zuerst wenden soll. Selten ist die Vorderansicht mit seitlicher Bewegung, eine Abwandlung, die weiterhin im Ausfallschema in der Wendung aufging.

Gr. Vm. Tf. 47, 2; 61; 86
Abb. 395, 410, 424

Abb. 422, 409 f.

Abb. 563

Abb. 422 f.

Abb. 409 f.

Abb. 406
Hartw. Tf. 49

[1]) Vgl. für die freilich anders bedingte statuarische Plastik *Bulle* D. sch. Mensch [2] 189 f.
[2]) Vgl. z. B. die Lekythos der Myrhine, *Conze* Att. Grabreliefs II Tf. 242 f.; den Telephosfries, Ausgrab. zu Pergamon III 2 Tf. 32, 5.

Besonders bezeichnend für den griechischen Formalismus ist die Entwicklung der Laufmotive. Im strengen rotfigurigen Stil herrscht das eigenste Motiv des griechischen Archaismus, der Sprunglauf oder Spreizlauf, noch durchaus vor: das vordere Bein greift erhoben aus, das hintere stößt den Körper zurückgestreckt, oft mit gehobener Ferse, vorwärts. Dies Motiv tritt schon im hohen Archaismus, in den frühen schwarzfigurigen Stilen, auf und hielt sich äußerst zäh. Am natürlichsten wirkt es bei anspringenden Kriegern, doch ist es gewiß kein Ergebnis rascher Beobachtung; es ist vielmehr aus dem alten Knielaufschema unter Verwertung einzelner Beobachtungen und Körperempfindungen in der Vorstellung entwickelt worden. Das Knielaufschema trägt, wie wir sahen, seinen Namen insofern mit Unrecht, als es bei den Assyrern nur ein bedeutungsloses Knien in ornamentalem Zusammenhange war und bei den Griechen, die ihm die verschiedensten Bedeutungen unterlegten, sofern sie es nicht auch rein ornamental verwendeten, nur selten für das Laufen, viel öfter für das Fliegen benutzt wurde. Im strengen rotfigurigen Stile spielt es keine selbständige Rolle mehr; kaum daß es noch einmal als Ausdruck raschen Heranschleichens oder Ausweichens benutzt wurde; es zog sich vielmehr gewissermaaßen auf seine Anfänge zurück, indem es im Rundbild ornamental raumfüllend in verschiedenen Bedeutungen, darunter auch als reines Laufmotiv, erscheint. In alter Form oder gemildert und dem Lauf angenähert, kommt es auch noch als Flugmotiv vor. — Das Sprunglaufschema wurde nun ausnahmsweise, in besonderen Fällen, in seinem Bewegungsausdrucke noch gesteigert; dies geschah in viel höherem Maaß als durch Hochwerfen des Oberschenkels dadurch, daß auch der hintere Fuß vom Boden gelöst und zurückgestreckt wurde: so saust schon auf der Françoisvase Achill hinter Troilos her, so eilt ein Krieger auf einem dem Panaitiosstile des Euphronios nahestehenden Becher seinem Kameraden zu Hilfe. Auch dies ist schwerlich aus einfacher Beobachtung, sondern aus der Vorstellung vom Beinewerfen beim schnellsten Lauf unter Benutzung der Elemente des Knielaufschemas erwachsen. Verwandt ist ein Motiv des wilden Tanzes: der Körper stützt sich auf ein gebogenes Bein, das andere ist heftig nach hinten hochgeworfen. Dies Motiv wurde gelegentlich auch als Laufschema besonderer Art benutzt, so auf der Prügeleischale bei dem, der herbeistürzt, um ein böses Handgemenge zu trennen.

§ 396 Abb. 368 Gr. Vm. Tf. 33, 62, 94 f. Gr. Vm. II 134 Abb. 335, 347, 349, 359, vgl. 358, 413 Gr. Vm. Tf. 134, 2 Gr. Vm. Tf. 74, 2 Hartw. Tf. 11; 19, 1; 43 Abb. 406

Man sollte meinen, daß aus solchen Elementen und selbst schon aus dem raschen Schreiten ein natürliches, freies Laufschema hätte entstehen und zur Herrschaft gelangen müssen: der Körper vorgeneigt, der vordere Fuß leicht auf dem Boden, der hintere zurückgeworfen; Vorstellung und Beobachtung mußten einander darin begegnen. Wirklich findet sich dies freie Motiv mit oder ohne Neigung des Rumpfes schon früh, bei den Assyrern, im protokorinthischen und korinthischen Stile, flüchtig auch auf attischen Kleinmeisterschalen und in gelegentlichen Versuchen im strengen rotfigurigen Stil; aber es blieb vereinzelt; der einzige hochstehende Vertreter ist die protokorinthische Kanne Chigi. Es konnte sich erst durchsetzen, als mit dem Archaismus selbst auch der archaische Sprunglauf bis auf spärliche Reste verschwand: solange war die ausdrucksvolle Formel stärker als die natürliche Form. Doch kaum hatte sich das freie Motiv im frühklassischen Stile Typenrecht erworben, so machte ihm schon eine andere ausdrucksvolle und rhythmisch glückliche Formel, die im späteren Archaismus sehr beliebt wurde, den Rang streitig: das Ausfallschema, das wir schon beim raschen Schreiten eine ähnliche Rolle spielen sahen. Ursprünglich, so in den schwarzfigurigen Stilen, ein Anspringen, ja geradezu ein Niedertreten auf den unterliegenden Gegner, wurde es im rotfigurigen Stile zum wohlponderierten Ausfall. Nun gestattete es achsenreiche Drehungen in Vorder- und Rückansicht mit Wendungen des Kopfes und behielt doch immer, auch ohne Neigung des Rumpfes, die richtunggebende Diagonale; dazu kam eine dem polykletischen Standmotiv ähnliche, nur noch dynamisch gesteigerte Gegensätzlichkeit der Körperhälften. Kraft dieses Inhaltes an Bewegungsausdruck und Rhythmus trat das Ausfallschema weitgehend an die Stelle des viel natürlicheren freien Laufmotives: echt griechischer Formalismus.

Gr. Vm. Tf. 49; Hartw. Tf. 40 Abb. 59 Abb. 419, 406, 409 f. Gr. Vm. Tf. 103 f. Abb. 377

Schreitmotive. Vgl. *Emmanuel* Essai sur l'orchéstique grecque, Paris 1895, 45 ff. Mit aufliegenden Sohlen schwarzfigurig starr z. B. Gr. Vm. Tf. 101 links; Abb. 248 (*Perrot* X 23, 231); rotfigurig W. V. C Tf. 6 (*Hoppin* II 81; *Perrot* X 484, Hieron) neben dem jüngeren Motiv mit gehobener Ferse; ersteres mit dem Stehen verschwimmend z. B. bei Prozessionen, *Hartwig* Tf. 65 f., ähnlich noch am Parthenonfries und oft auf Weihreliefs; Gr. Vm. Tf. 22. Paris und Helena:

§ 397 Abb. 391

Abb. 435, 420, 381, 459 Abb. 313 f. Gr. Vm. Tf. 85; Akamas und Polyxena: Tf. 25. Phintias: Tf. 91. Rückansicht: Tf. 54 (Duris); Mon. Piot XX Tf. 5. Andokides: Gr. Vm. Tf. 111, 133. Polykletisches Stehen in Seitenansicht § 392, voll entwickelt erst im klassischen Stil; ähnliches Hinken Mon. Piot XIII Tf. 13 (*Perrot* X 661). Herakles

Abb. 400 des Euphronios Amer. Journ. Arch. XX 1916 Tf. 2 (*Hoppin* I 393). — Ausfallschema s. u. bei den

Abb. 422 f. Laufmotiven. — Tanzschritt (*Emmanuel* a. O. 142 f.): Gr. Vm. Tf. 50 (Brygos; bewegter *Hartwig*

Abb. 409 f., 406 Tf. 36: Der vordere Fuß gehoben); *Hartwig* Tf. 47 (Euphronios), vgl. 49 links (Prügelei), Tf. 29

Abb. 424 (Hieron) u. ö.; in anderer Bedeutung (Einzelnes auch im Vorgenannten): Gr. Vm. Tf. 47, 2; 86 (ähn-

Abb. 775; 395; 559 lich Zurücksinkende, vgl. 106, 2; *Robert* Scenen d. Ilias u. Aithiopis passim); Tf. 61 (138 klassisch), *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. 21; Mon. d. Inst. XI Tf. 20; vgl. auch Vm. Tf. 82 (typische Trompetenhaltung); *Pottier* Douris 41 (Abb. 466) u. a. m.; als Kompositionsmittel im Rund bei zwei Gestalten:

Abb. 458 Gr. Vm. Tf. 73; *Murray* Designs Tf. 6, 23; 9, 34; *Gerhard* AV Tf. 271. Von vorn: Gr. Vm. II 134; vgl. Mon. d. Inst. V Tf. 35. — Laufmotive: vortreffliche motivgeschichtliche Monographie von *Ed. Schmidt* Münchn. arch. Stud. 249 ff.; vgl. *Emmanuel* a. O. 54 ff. Sprunglauf („Spreizlauf"): *Schmidt*

Abb. 368, 449 265 f., 291, 298 f., 327 f., 344 f. Abb. 48, 373 ff.; Gr. Vm. Tf. 33, 62, 94 f. u. ö.; *Hartwig* Tf. 40 vereinzelt zwischen Ausfallauf; Tf. 27 (*Schmidt* 344, Oberschenkel hochgeworfen); *Pollak* Zwei Vasen des Hieron Tf. 8 (ergänzt *Gerhard* AV Tf. 203, Achill und Hektor; vgl. die Caeretaner Hydria, *Walters* I Tf. 26); Reste bis Mitte 5. Jahrh. z. B. Mon. d. Inst. VI Tf. 12; IX Tf. 28; Arch. Zeit.

Abb. 476 III 1845 Tf. 31, 2; Vases Coghill Tf. 3; beide Beine in der Luft: Gr. Vm. Tf. 74, 2, vgl. 115, 1 (Pan), dazu *Schmidt* 291, 299 f.; frühklassisch Tf. 58; Mon. d. Inst. X Tf. 9 (schwach), 22; Arch. Zeit. III 1845 Tf. 31, 1 (Boreas); Vases Coghill Tf. 2. — Wilder Tanz, Herbeistürzen: *Hartwig*

Abb. 400 Tf. 11; 19, 1; 43; 49; *Emmanuel* 61 f. Tf. 1 b 6. — „Knielauf": *Schmidt* 350 f., 371, 2; im Rund z. B. *Murray* Designs Tf. 1, 4; 2, 5; 3, 9; 4, 15; 5, 18; 7, 28; 10, 37 (Flug); im Streifen: Jahrb. VIII 1893 Tf. 2; X 1895 Tf. 4 (Anschleichen, vgl. *Gerhard* AV Tf. 186); Gr. Vm. II 134 (Ausweichen) Tf. 134, 2 (Flug dem Lauf angenähert, vgl. *Schmidt* 341). — Freier Lauf: *Schmidt* 300 ff.; dazu

Abb. 449 370 ff. (372 Anm.!); vgl. Arch. Zeit. XXXVI 1878, 145; Versuch beim Eosmeister *Hartwig* Tf. 40 (hinter dem Sprungläufer), vgl. Gr. Vm. Tf. 49 (Silen); ungelenk *Gerhard* Ant. Bildwerke Tf. 32

Abb. 597 (spätarchaisch); klassisch z. B. Mon. d. Inst. Suppl. Tf. 22; Gr. Vm. Tf. 58 links oben, 69, 109, 1; unteritalisch Mon. d. Inst. X Tf. 28 u. ö. Das Motiv hat bei der eleganten Linienführung des klassischen Stils etwas leicht Schwebendes und wurde daher auch für den Flug benutzt, *Schmidt* 341 Abb. 45. Daß es an Kraft und Rhythmos hinter dem Sprunglauf und dem Ausfallschema zurückblieb, wurde offenbar auch da empfunden, wo es nicht anging, letzteres dafür einzusetzen: beim Wettlaufe; man hat daher auf den späten panathenäischen Amphoren öfters eine archaistische Annäherung an den alten Knielauf versucht und auch die Arme entsprechend bewegt: Mon. d. Inst. X

Abb. 203 Tf. 48 e — g (m Spreizlauf, älter, vgl. *Thiersch* „Tyrrhen". Amphoren Tf. 2, 1); Compte rendu Petersb. 1876 Tf. 1. — Ausfallschema (rasches Schreiten und Laufen, vgl. *Schmidt* 349; *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. streng rotfigurigen Stils 105). Im Kampf im schwarzfigurigen Stile z. B. Abb. 163; Vasensamml. zu München I 65 (chalkidisch); Mon. VI Tf. 78 (nesiotisch, vgl. *Bie* Kampfgruppe u. Kämpfertypen 52); XII Tf. 9; *Perrot* X 121, 156; Gr. Vm. Tf. 3 (Dioskuren gegen den Eber); vgl. *Gerhard* AV Tf. 104, 1; *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 7 (Sprunglauftypus). Verschiedene Formen

Abb. 419 im Kampf im strengen rotfigurigen Stile z. B. Gr. Vm. Tf. 25 (Brygos; auch Andromache). Das Schreiten ist im strengen Stile meist dicht am Laufen (vgl. das altjonische Relief von Karaköi mit der überzeugenden Verlegung des Schwerpunktes nach vorn, *Brunn* Denkmäler Tf. 101; *Winter* Kunstgesch. in Bildern² VII 203, 1), während es im frühklassischen und klassischen Stil auch in Reigen und Komos weiter von der Grenze bleibt, so Gr. Vm. Tf. 7 (Vorzeichnung!), 17, 37 (Flötende), Mon.

Abb. 426 f., 430; 409 f., 406 d. Inst. Suppl. Tf. 23, 1; archaisch: *Hartwig* Tf. 29 (Hieron), 32 f. (Brygos, unsigniert), 47, 49

Abb. 433 (rascher, zum Teil wirklicher Ausfall); *Tonks* Brygos Tf. 1 f. (2 rasches Laufen statt des Spreiz-

Abb. 419 laufes wie Gr. Vm. Tf. 25, flüchtende Frau; Mon. Piot XVI Tf. 16; Mon. d. Inst. XI Tf. 20). Wen-

Abb. 377 dung zum Stehen und Gehen, von vorn und von hinten: Gr. Vm. Tf. 103 f. Für die Anfänge der Verwendung als Laufmotiv: *Gerhard* AV Tf. 178 (Mädchen hinter Nereus; epiktetischer Kreis), vgl.

Abb. 211 altes Schwarzfiguriges, Journ. hell. stud. Tf. 70, wo das bei Flüchtenden beliebte Knielaufschema

Abb. 217 hineinspielt; ähnlich der Dionysos auf der Françoisvase, Gr. Vm. Tf. 1 f.: Andeutung schweren Tragens; dagegen ist der Knielauf des Aias mit der Leiche des Achill rein ornamental (ebda; vgl. *Schmidt* 315 f.). Das Ausfallschema ist im Schwarzfigurigen so selten wie es im Rotfigurigen, zumal im klassischen Stil, häufig ist; an seiner Stelle standen damals teils das Knieschema, teils eine Kampfstellung mit wenig oder gar nicht gebogenem Knie des vorgesetzten Beines, teils die besprochenen

Abb. 446 Schreit- und Laufmotive. — Fast wie eine Kreuzung sämtlicher Laufmotive mutet ein eigenartiges Rundbild des Eosmeisters an: *Beazley* VA 107.

§ 398 Zu den besprochenen grundlegenden Motiven von Haltung und Bewegung kommt eine auf den ersten Blick verwirrende Fülle von weiteren, gegenständlich und formal bedingten Motiven. Ihr Verhältnis zu den Grundmotiven ist sehr verschieden. Am unabhängigsten sind naturgemäß die Haltungsmotive: neben dem problemreichen Stehen finden wir das statisch und rhythmisch so viel einfachere Sitzen, Kauern und Liegen; die Haltung und selbst die Bewegung von Armen und Kopf ist durch die neutrale Ruhe viel weniger vorbedingt als bei bestimmten Bewegungen des ganzen Körpers. Bei diesen spielen die Grundmotive des Schreitens und Laufens weit über ihren engeren Bereich hinaus mit und im Ausfallschema haben wir eine folgenreiche Wechselwirkung kennen gelernt. — Die

Kämpfertypik, aus welcher auch die seltenen Jagddarstellungen im wesentlichen bestritten wurden, ist besonders fest und einfach: man staunt bei näherer Betrachtung, mit wie wenigen Motiven der Eindruck lebhafter Bewegung selbst in gestaltenreichen Bildern erreicht wird. Dies ist am auffälligsten bei den schwarzfigurigen Stilen, gilt aber, trotz wachsender Verfeinerung der Beobachtung im einzelnen, für den ganzen Archaismus und grundsätzlich, mit Veränderungen und Verschiebungen der Motive, auch für den klassischen Stil. Freier ist die Tänzertypik, doch fanden wir auch sie in Berührung mit den Grundmotiven, und das gleiche gilt für die Gymnastik soweit der Gegenstand es erlaubt; der Wettlauf ist sogar das Hauptgebiet des klassischen freien Laufmotives, weil es dort nicht durch das Ausfallschema ersetzt werden konnte, beim Speerwurfe wurde das Sprunglaufmotiv verwendet u. a. m. Gewisse Motive sind in der verschiedensten Weise verwendet, gedeutet, abgewandelt worden, so das alte Knielauf- oder besser Knieschema, der Tanzschritt, das Ausfallschema. Stark motivbildend hat im älteren strengen Stile das Rundbild gewirkt, von rein formaler bis zu gegenständlich wohlbegründeter Raumfüllung durch eine einzelne Gestalt. Das Fliegen von Menschen ist aus einem naiven Luftlauf erst im späten Archaismus endgültig zu dem geworden, was schon früh nicht ohne Erfolg versucht wurde: einem phantastischen, mehr oder minder dem Fluge der Vögel und Insekten angeglichenen Schweben. Abb. 325 ff., 335, 347 f., 353, 358 f., 387, 413 Abb. 139, 350 f., 441

Innerhalb und neben der Typik ist der strenge rotfigurige Stil, gemäß dem Charakter der Epoche und seinem Vorrange vor dem gleichzeitigen schwarzfigurigen Stile, reich an Motiven, die beobachtet oder doch auf Grund von Beobachtungen in der Vorstellung entwickelt sind; die Gymnastik bot dazu am meisten Gelegenheit. Darin können hier noch weniger als in der Typik Entwicklungslinien in der Weise verfolgt werden, wie das bei den Grundmotiven geschehen ist; nur ein allgemeiner Zug muß bemerkt werden. Im älteren strengen Stile sind die Bewegungen oft wenig rhythmisch und bisweilen von einer etwas zappeligen Heftigkeit; die Wiedergabe auch der flüchtigsten Augenblicke spielt dabei mit. Noch die Komasten auf dem euphronischen Amazonenkrater von Arezzo, die Hetären des Phintias und des Skythes verdanken diesem Moment ihre ungemeine Lebendigkeit. Reste hielten sich lange, so bei einem Maler des Hieron, dem Eosmeister; bei Euphronios fallen sie noch im älteren Panaitiosstil auf, und man könnte fast meinen, daß Duris sich auf seiner in diesem Stil gemalten Rüstungsschale darüber habe aufhalten wollen. Auf der Komosschale und bei der Prügelei sehen wir dann auch bei Euphronios die in der Hochblüte des strengen Stiles zu voller Herrschaft gelangte Fähigkeit, auch die starke und ausdrucksvolle Bewegung rhythmisch zu gestalten. Abb. 395, 385, 336 f. Gr.Vm.Tf.61 f., 71 Abb. 446 f., 449; 401 f. Abb. 455 Abb. 409 f., 406

Der Ausdruck in Haltung und Bewegung im allgemeinen und die Gebärden im Besonderen verdienen monographische Behandlung. Bei den Gebärden fällt auf, daß das Wahrzeichen des älteren Archaismus, die steif erhobene flache Hand, im Verlaufe des strengen Stiles bis auf geringe Reste verschwindet: sie erscheint in der Frühblüte noch bei Euthymides, Phintias, dem jungen Euphronios, weiterhin verliert sie die Steifheit und nimmt im einzelnen wechselnde Formen an; damit reiht sie sich anderen, unauffälligen Handbewegungen ein. Am Ende des Archaismus verbreitet sich dann das Wahrzeichen des klassischen Stiles, die ebenso ausdrucksvolle wie rhythmische leichte Neigung des Kopfes, die soviel zu dem Ethos des 5. Jahrh. beiträgt; einzelne Reiter des Onesimos und des auch noch bei Euphronios tätigen Pferdemeisters erinnern darin bereits an den Parthenonfries; die Anfänge reichen ins 6. Jahrh. hinauf. Hartw. Tf. 53 Abb. 404, 499

Haltung. Sitzen (Ungewöhnliches): Gr. Vm. Tf. 136 rechts (Beine gekreuzt, Duris); *Hartwig* Tf. 73; W. V. VII Tf. 5 (Beine übereinander geschlagen, Duris); *Gerhard* AV Tf. 239, Beine von vorn, Knie in den Händen (vgl. *Hartwig* 350), trauernder Achill; das gleiche, wahrscheinlich der großen Kunst angehörige Vorbild ist öfter kenntlich, so Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 8; Mon. d. Inst. VI Tf. 20 f.; Ann. d. Inst. 1849 Tf. I (Mém. Acad. Paris XXXIV 1895 Tf. 5, 8, vgl. 7, ratende Thebaner ähnlich dem trauernden Achill, vgl. W. V. C Tf. 3, 3; *Hartwig* Tf. 41); fest nur die Grundform der beiden Hauptgestalten, Achill und Odysseus oder „Hermes", d. h. ein Heroldstypus (dessen hochgezogenes Bein auch übergeschlagen sein kann), vgl. *Laurent* Rev. arch. XXXIII 1898, 153 ff.; ein Bein von vorn, eins von der Seite: Arch. Zeit. a. O., vgl. den auf dem Schilde sitzenden Patroklos im Rundbilde des Sosias, Gr. Vm. Tf. 123 (Abb. 418, dazu *Jacobsthal* Göttinger Vasen 41, 1 und *Hartwig* Tf. 14, 2); ebda das Kauern auf der Ferse wie im Ostgiebel des olympischen Zeustempels; vgl. *Hartwig* Tf. 3, 1 f.; 9; 17, 3; 28, vgl. 10 (halber Knielauf); Brit. Mus. Cat. III Tf. 6, 1 (*Hoppin* I 309, Epiktet); am Boden Kauern wie der Knabe hinter dem Myrtilos des Giebels: Annual Brit. Sch. Ath. XIX 238, vgl. *Hartwig* 181. — Liegen: für das Symposion und Verwandtes eine vorbildliche § 399 Abb. 468 Abb. 386, 327 Abb. 390

Motivgeschichte mit Abbildungen bei *Jacobsthal* Göttinger Vasen 37 ff.; beachte besonders 44 ff., 49 ff.: im strengen rotfigurigen Stile wird das alte Schema teils beibehalten und nur bisweilen durch äußerliche Eintragung von Einzelbeobachtungen etwas „naturalisiert", teils mit einfachen Mitteln zu einer höheren, später vorherrschenden Typik umgebildet; der entscheidende Schritt schon bei Andokides, Abb. 315 (Gr. Vm. Tf. 4). Daneben allerlei mechanisch und perspektivisch überkühne Versuche als Ergebnis der Beobachtung, die der klassische Stil dann bei seiner Auswahl des Besten ausschied. Vgl. § 383 (Körper und Gewand). Die Ansicht von der Rückseite der Kline her ist im strengen rotfigurigen Stile ganz vereinzelt (*Schöne* Museo Bocchi Tf. 3, 5, der Schulter, Rücken und linke Hand für einen Schlauch hält), etwas häufiger ist die vom Kopfende her (56 ff. [Abb. 464], 63, Tf. 22, Gr. Vm. Tf. 73; *Hartwig* Tf. 67, 4; W. V. VI Tf. 10 [*Hoppin* I 241, 313], Epiktet und Duris, Werkstattgenossen bei Python). Das Liegen Toter und Sterbender erfordert eine besondere Untersuchung, vgl. *Jacobsthal* 37, 1. — Hand in die Seite gestützt: Gr. Vm. Tf. 111 (Abb. 313, Andokides); *Hoppin* I 449 (Oltos); Gr. Vm. Tf. 23 (Abb. 402, Euphronios-Panaitios), 93 (Abb. 393, Euphronios), 95, 135; *Hartwig* Tf. 25 (Peithinos), 41, 46, 1 (Abb. 408); *Hoppin* II 59, 65, 68, 81, 89 (*Pollak* Zwei Vasen d. Hieron Tf. 2 f.;
Abb. 441 f., 448 W. V. A Tf. 3, 7; C Tf. 4—6: Hieron, bei dem besonders oft); Louvre Tf. 91, 36; *Klein* Euphronios² 284. Finger einzeln abgespreizt: Gr. Vm. Tf. 111, 133 (Abb. 313, Andokides); Jahrb. III 1888 Tf. 2 (*Hoppin* I 379, Euphron[ios]). Arme in der Fläche ausgebreitet: Abb. 313 (Andokides, Alxenormotiv,
Abb. 441 vgl. W. V. A Tf. 5, Hermes, *Hoppin* II 43, Hieron; *Klein* Euphronios² 283); Gr. Vm. Tf. 33 (Abb. 369,
Abb. 364, 407 Euthymides, unsigniert; Wendung. Begründet Tf. 14, 81); *Hartwig* Tf. 12 (Euphronios? Vorderansicht), 54; Jahrb. III 1888 Tf. 4; Arm vor dem Gesicht: *Hartwig* Tf. 4, Schwerthieb, 55; *Gerhard* Trinkschalen Tf. 10, Brygos (vgl. Tf. 8), Bogenschuß; schwarzfigurig z. B. *Perrot* X 282). — Bewegung. Kampf: *Bie* Kampfgruppe u. Kämpfertypen 60 ff.; Knielauf s. o. Gymnastik: unter gegenständlichen Gesichtspunkten *Gardiner* Journ. hell. stud. XXV 1905, 263 ff.; XXVI 4 ff.; XXVII 1 ff., 249 ff.; Greek athletic sports and festivals, London 1910. Vgl. *Jüthner* Antike Turngeräte, Wien 1896. Motivreich z. B. die Schale *Hartwig* Tf. 15, 2; 16 (*Gardiner* 286, 385); kühn momentan *de Ridder* Bibl. nat. II 400; tolle Verrenkungen Mon. d. Lincei XXII Tf. 81, 2. Tanz: *Emmanuel* Essai sur l'orchéstique grecque; DA IV B 1025 ff. (*Séchan*). Vieles Gr. Vm. und bei *Hartwig*, vorwiegend im ausgelassenen Komos. Zum Tanzschritt und der sonstigen Verwendung des gleichen Motives s. o., ebenso zum Knie- und Ausfallschema. Zum Rundbilde § 423, Komposition. Flug: *Schmidt*
Abb. 441 Münchn. arch. Studien 261 ff., 273 ff., 337 ff. (343 f.!), 375 ff. W. V. A Tf. 5 (Hieron); D Tf. 5 (Pamphaios);
Abb. 350 f. Gr. Vm. Tf. 124; *Hartwig* Tf. 72, vgl. 22, 72; Museo ital. III Tf. 2 (Kachrylion). — Zappelige Heftigkeit (vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 135): *Hartwig* Tf. 7 f. (wunderlich auch Tf. 26); Gr. Vm. Tf. 83; W. V. D Tf. 4 (Pamphaios); Louvre Tf. 88, 4; 90, 15; 99, 93; *Klein* Vasen mit Lieblingsinschr. 69; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 40, 1159 (unmögliche Kopfdrehung noch *Hartwig* Tf. 73; sehr
Abb. 395 starke neben besserer auch noch bei Brygos, unsigniert, Tf. 36). Arezzo: Gr. Vm. Tf. 61 f.; Hetären:
Abb. 385, 336 f. Tf. 71 (Phintias, unsigniert), Mon. Piot XX 139 (Skythes, vgl. Badende, *Sudhoff* Ant. Badewesen 56).
Abb. 447 Spät: *Pollak* Zwei Vasen des Hieron Tf. 1 f. (*Hoppin* II 49). Euphronios-Panaitios Gr. Vm. Tf. 23 (Abb. 401 f.), vgl. Duris, Tf. 53 (Abb. 455); *Hartwig* Tf. 47—49 (Abb. 406, 409 f.); großer Zug schon Gr. Vm. Tf. 5, besser *Perrot* X 423 (*Klein* Euphronios² 195) bei Theseus mit dem Stier.

Ausdruck, Gebärden. *Sittl* D. Gebärden d. Griechen u. Römer bedarf des Ersatzes; vgl. *Robert* Arch. Hermeneutik 130 ff. Quintilian XI 3, 65 ff. lehrt für unsere Zwecke wenig. Beispiele für Ausdruck § 389 und o. (trauernder Achill und Verwandtes); steif erhobene Hand: Gr. Vm. Tf. 43
Abb. 368, 391 f., (Chelis; vgl. 83), 32 (Phintias), 33 (Euthymides unsigniert), 22. 62 92 (Euphronios, vgl. Arch. Zeit.
396 f. XXXVII 1879 Tf. 4 in verschiedener Bedeutung); jünger Tf. 24 (Art des Duris); *Hartwig* Tf. 42,
Abb. 449 vgl. 40; W. V. VI Tf. 9 (Duris); ausdrucksvoll im Halten *Hartwig* 266; im Greifen *Pellegrini* Vasi di Bologna 44; im Berechnen *Fleckeisens* Jahrb. Suppl. N. F. XXVII 197 (*Marx*, digitis computans).
Abb. 404, 499 Kopfneigung: *Hartwig* Tf. 53; Mon. grecs II Tf. 5 (*Perrot* X 452); vgl. schon die Pedieusschale Mon.
Abb. 464 Piot XX 138. — Musikhörer: W. V. C Tf. 4 (Hieron); *Jacobsthal* Göttinger Vasen 58 (Duris, unsigniert). Kopfhalten Rufender und Singender, vgl. unsere Jodler: Gr. Vm. II 230 Tf. 73, 105; *Hartwig* Tf. 35, 4 b; vgl. *Jacobsthal* Gött. Vasen 60, 1 Tf. 22. Handschlag: Journ. hell. stud. XXX 1910 Tf. 4, vgl. W. V. 1890 Tf. 8 (1 b Übergangsstil, 2 c ähnlich Brygos). Besonderes: *Brückner* Lebensregeln auf ath. Hochzeitsgeschenken 12 Tf. 2. Ob *Hartwig* 661 f. 1 Tf. 72, 3 mit Recht eine Beteuerungsgebärde erkennt oder ob nur eine Zufallswirkung vorliegt, fragt sich.

§ 400 Die Darstellung der Tiere tritt neben der des Menschen stark zurück. Von den beiden häufigsten Tieren bietet das Pferd mehr kunstgeschichtliches, der Hund mehr gegenständliches Interesse (Rassen). Beim Pferde hatte schon der schwarzfigurige Stil Bedeutendes
Abb. 228, 230 erreicht; die Synthese von Beobachtung und Stilisierung, die wir bei Exekias fanden, war mit den Mitteln der archaischen Formensprache kaum zu übertreffen und im späteren schwarz-
Abb. 245, 247 figurigen Stile zeigt sich ein bemerkenswerter Naturalismus (Pamphaios, Charitaios, Tychios und sonst). Diese Elemente sind auch im strengen rotfigurigen Stile wirksam, ohne daß eine einheitliche und abgeschlossene Entwicklung vorläge. Nur die Vollendung der naturalistischen Richtung im frühklassischen Stile berührt sich noch mit dem Archaismus: der
Hartw. Tf. 52 Abb. 490 ff. „Pferdemeister" war anfangs noch in der Werkstatt des Euphronios tätig. Die ideale Richtung fand dagegen ihre feste Form erst im Parthenontypus. Andokides steht dem Exekias auch im Pferdetypus nah, ohne ihn zu erreichen. Auf der Eurystheusschale des Euphronios sehen

wir wohl die feinsten trockenen Renner des strengen rotfigurigen Stiles in ganz schlichter Auffassung. Brygos ist auf dem Wege zum klassischen Idealtypus. Ein hübsches Beispiel für das Alltagsinteresse des Stiles ist ein bepacktes Maultier als Rundbild. — Die Bewegungen sind in unruhigem Stehen und lebhaftem Schritt oft gut beobachtet; der Galopp zeigt die beiden alten Typen mit untergestellten und mit gestreckten Hinterbeinen; nebeneinander z. B. bei den gut im Durchgehen erfaßten Pferden des Troilos bei Euphronios. Die geschlossenere Form des ersten Typus überwiegt; der Pferdemeister wagte schon bei Euphronios, alle vier Beine in der Luft zu zeigen. Abb. 402 Hartw. Tf. 63 Hartw. Tf. 58 Hartw. Tf. 52

Ohne Bedeutung ist der Löwe: mit dem Zurücktreten des nemeischen Abenteuers verschwindet er fast ganz; es ist bezeichnend, daß Herakles ihn bei Andokides wie einen menschlichen Ringer über seinen Kopf schwingt. Der Panther hielt sich als Göttertier, vorwiegend im dionysischen Kreise; der Jagdgepard ist ganz vereinzelt. Stier und Wildschwein fanden in dem neuen Theseuszyklus einen festen Platz und bisweilen vortreffliche Form, so in der prächtigen Stiergruppe auf der Theseusschale des Euphronios. Sonst ist höchstens noch auf die bisweilen hübsch beobachteten Hasen, das beliebte Spielzeug der Epheben, hinzuweisen. Abb. 320,417,435 (Abb. 321) Abb. 316,333,401 Gr. Vm. Tf. 5

Tiere (Auswahl). Pferd. Schwarzfigurig § 324. Andokides *Hoppin* I 39 (*Morin-Jean* Dessin d. animaux 207, Louvre Tf. 78, 203, übermalt). Menon *Hoppin* II 203. Daneben wirkt manches andere frühe Rotfigurige mehr oder minder primitiv, so W. V. 1890 Tf. 7 (Nikosthenes), Tf. 10; Gr. Vm. Tf. 83 (Memnonschalen); W. V. D Tf. 1 f. (Oltos-Euxitheos), 4 f. (Pamphaios). Euphronios Gr. Vm. Tf. 22 (Abb. 391, Frühzeit, vgl. *Morin-Jean* 217), 23 (Abb. 402, Eurystheusschale); *Hartwig* Tf. 58 (Troilos; zum Galopp vgl. *de Ridder* Bibl. nat. II 304, frühklassisch), 52 (Pferdemeister, vgl. § 570). Kreis des Euthymides: *Morin-Jean* 218 (Louvre Tf. 92, 44). Brygos: *Gerhard* Trinkschalen Tf. 8, 10 (unsigniert). Vgl. *Hartwig* Tf. 53 (Ones]imos), 54 f., 57, 63 (Maultier, vgl. Tf. 32; *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 53, 13, Zucht); Arch. Zeit. XXXVIII 1880 Tf. 15. — Hund. Vgl. *Keller* Jahresh. VIII 1905, 242 ff.; Antike Tierwelt I 91 ff. Dogge und Windhund: Gr. Vm. Tf. 52 (Abb. 373), 84, 103; *Hartwig* Tf. 25 (Peithinos), 47 (Abb. 409, Euphronios). Spitz (Melitäer): *Gerhard* AV Tf. 278 f. *Hartwig* Tf. 26, ebda glatter (lakonischer) Fuchshund; rauh: Gr. Vm. II 179 f., 337 Tf. 93 (Abb. 340); *Masner* Oesterr. Museum 41 (Jahrb. VI 1891, 258). — Löwe: Amer. Journ. Arch. XI 1896, 10 (*Walters* I Tf. 32, Andokides); W. V. 1890 Tf. 7 (Abb. 320, Nikosthenes); *Hartwig* Tf. 24 (Abb. 417, Peithinos); Gr. Vm. Tf. 24 (Art des Duris), 85 (Makron); *Pellegrini* Vasi di Bologna 55. — Panther: Brit. Mus. Cat. III Tf. 10 (Kreis des Euthymides, alter Typus mit Kopf von vorn); Gr. Vm. Tf. 91 (Abb. 381, Phintias); vortrefflich *Hartwig* Tf. 32 (Brygos, unsigniert). Jagdgepard: W. V. 1890 Tf. 7, 1 c (Nikosthenes, der sich auch darin mit Ostgriechischem und Etruskischem berührt, vgl. *Weege* Jahrb. XXXI 1916, 161 ff.). — Stier: Abb. 316, 320: Andokides; Nikosthenes a. O., unbedeutend, ebenso die Rinder des jungen Euphronios, Gr. Vm. Tf. 22 (Abb. 391); freier *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 53; spätarchaisch Gr. Vm. Tf. 114; Jahrb. XVIII 1903 Tf. 2 (Kuh); Theseusschale Gr. Vm. Tf. 5, vgl. Museo italiano III Tf. 3 (Blütezeit), Tf. 2 (Kachrylion, *Hoppin* I 153, ohne Beobachtung vom Pferdetypus abgeleitet); Brit. Mus. Cat. III Tf. 2, epiktetisch, mit Wildschwein, vgl. den erymanthischen Eber bei Euphronios, Gr. Vm. Tf. 23 (Abb. 401); Sau Mon. Piot XX Tf. 6 (Skythes); W. V. VI Tf. 3 (Duris). — Hase: Gr. Vm. Tf. 133 (Andokides); *Hartwig* 343 Tf. 8 (Euphronios?), 26, 72; *Pottier* Douris 109; *Hoppin* I 255, 258; Ath. Mitt. IX 1884 Tf. 1; Mon. d. Inst. X Tf. 37 a (Gr. Vm. III 19); *Gerhard* AV Tf. 275 f. Vgl. Frühklassisches, *Buschor*[2] 191 (Megakles). — Hirschkuh (mit Geweih): Gr. Vm. II 68. Reh: Brit. Mus. Cat. III Tf. 10 (Kreis des Euthymides); Gr. Vm. Tf. 16; Abb. 473 (Journ. hell. stud. XXXI 1911 Tf. 15); W. V. VIII Tf. 3 (*Hoppin* I 116, Geselle des Brygos); *Gerhard* AV Tf. 78. Kitz, Ziege, Schaf: W. V. A Tf. 4 f. (Abb. 441, Hieron); *Gerhard* Ant. Bildw. Tf. 32. — Kamel: Compte rendu Petersb. 1875 Tf. 5, 1 (spätarchaisch, ohne Naturbeobachtung). — Biene, unter dem Schalenhenkel: München *Jahn* Nr. 439 (Pamphaios). Abb. 350, 352 Abb. 404, 426 Abb. 435 Abb. 427 (Abb. 321) Abb. 351 Abb. 333 Abb. 413

Probleme der Perspektive erhoben sich im strengen rotfigurigen Stil um so mehr, je weiter die Entwicklung der Motive von Haltung und Bewegung fortschritt. Man hat jedoch nicht den Eindruck, daß die Maler das Perspektivische um seiner selbst willen aufsuchten: es war für sie eher eine Begleiterscheinung, mit der sie sich bestmöglich abfanden; wenn irgendwo, so hat hier die Entwicklung in der großen Kunst, nicht in der Vasenmalerei stattgefunden und die Überlieferung von den Katagrapha des Kimon von Kleonai bewahrt die Erinnerung daran (§§ 535, 538). Der Fortschritt gegenüber dem älteren Archaismus besteht viel weniger darin, daß man Verkürzungen zeichnete, als in der neuen und wechselvollen Art, sie zu umgehen. Man durchbrach den alten Grundsatz der Ausbreitung der Hauptformen in der Fläche in viel höherem Maaß als die Älteren; daß man nicht ganz damit brach, versteht sich jedoch bei Griechen von selbst und gilt noch für die klassische Kunst soweit und selbst weiter als die Forderung klarer und sprechender Umrisse. Es ist erstaunlich, wieviel Wendung und Bewegung die Meister ungezwungen in der Fläche entfalteten und § 401

mit wie wenigen wirklichen Verkürzungen sie auskamen: in die Tiefe erstreckte Teile wurden meist durch senkrechte Aufsicht oder völlige Verdeckung unschädlich gemacht und dabei doch oft eine Tiefenanregung gegeben; so wird z. B. der Fuß eines Knienden hinter dem von vorn gesehenen Oberschenkel sichtbar. Dies ist das gerade Gegenteil der alten „komplettierenden" Ausbreitung, berührt sich jedoch mit der altorientalischen, schon im Dipylonstil auftretenden und immer noch bewahrten Deckung symmetrischer Formpaare: Wagen mit einem Rade, Rinder mit einem Horn, und vollends mit dem hocharchaischen Bildtypus des Viergespannes in Vorderansicht. — Bei der menschlichen Gestalt ist Verkürzung da am häufigsten, wo sie am notwendigsten, am leichtesten und demgemäß in unvollkommener Form am ältesten ist: am Rumpf. Es handelt sich dabei durchweg um Verkürzungen in der Querachse des Körpers; die Längsachse pflegt auch bei den stärksten Bewegungen in der Fläche zu bleiben; Kraftstücke nach Art der von hinten gesehenen Tiere sind ganz vereinzelt und eine wirkliche Verkürzung kommt auch bei dem vom Kopfende der Kline gesehenen Symposiasten nicht zustande. Das anfangs auf die Umrisse und die großen Muskeln von Brust und Rücken beschränkte Problem verwickelte sich mit der Durchbildung einer reichen anatomischen Innenzeichnung; aber es war doch viel leichter, mit diesen Oberflächenlinien einer geschlossenen Masse, die mannigfachen Verschiebungen unterliegen, eine mehr oder minder überzeugende Wirkung zu erreichen, als bei Köpfen und Gliedmaaßen. Wo sich geringes anatomisches Verständnis mit geringem perspektivischem Gefühle paarten, wie bei Phintias, kam freilich bisweilen ziemlicher Unsinn heraus; aber gute Umrisse lassen den nicht allzu kritischen Blick auch darüber hinweggleiten.

Abb. 378
Gr. Vm. Tf. 34
Abb. 291
Abb 366,383,386
Hartw. Tf. 11,17; 62, 1
Hartw. Tf. 10; Gr. Vm. Tf. 103
Abb. 464; Hartw. Tf. 67, 4; Gr. Vm. Tf. 73

Abb. 314, 368
Gr. Vm. Tf. 33, 82, 111, 133
Abb. 320, 336 f.; 377, 385, 394; 405
Gr. Vm. Tf. 63, 71, 73, 103; 23
Hartw. Tf. 11, 25, 29, 34 f.
Abb. 385, 453
Gr. Vm. Tf. 71; 74, 1; 64
Abb. 415
Hartw. Tf. 51
Abb. 469
Hartw. Tf. 44, 3; 67, 3

Am auffälligsten sind die Archaismen bei der Zeichnung des weiblichen Busens. Die reine Seitenansicht einer einzelnen Brust in der Frühzeit wirkt zwar da, wo die Schultern annähernd senkrecht zur Bildebene stehen, nicht schlecht; sie wurde jedoch auch da beibehalten, wo die Schultern weitgehend in die Fläche gedreht sind; die unnatürliche Wirkung wird dann auch durch deckendes Gewand nur teilweise gemildert. Daneben erscheinen zwei stark naturwidrige Schemata der alten ideographischen Art: die Brüste wurden weit voneinander am Rande des männlich breiten Brustkastens entweder nach rechts und links in die Fläche gelegt und damit geradezu vor die Achseln geklappt, oder sie wurden dort in gleicher Richtung von der Seite gezeichnet, wodurch der Ansatz der einen noch unglaublicher wurde. Reste dieser bei Nikosthenes, Epiktet, Skythes ganz argen, beim jungen Euphronios und bei Phintias noch wenig gemilderten Schemata hielten sich lange; aber mit der Zeit rückten die Brüste doch mehr zusammen, was vielfach durch Vergrößerung ihrer Basis erleichtert wurde, und ordneten sich bei Schrägansicht des Rumpfes in eine „seitliche Staffelung", die auch ohne Verkürzung der Einzelform leidlich perspektivisch wirkt — sofern man sie nicht unter dem Gewande wieder dahin schematisierte, daß die fernere Brust als konzentrischer Bogen vor der näheren steht; dies hat selbst Brygos nicht gescheut. Klappung wie Staffelung konnten nun auch ohne wirkliche Verkürzung eine gewisse perspektivische Wirkung erreichen, weil die verjüngte Form der Brust bei vernünftigem Ansatz am Körper die räumliche Vorstellung von sich aus anregt. Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn die Stoffalten des Chitons als Oberflächenlinien auf den Brüsten verlaufen. Bei leidlich vollen Brüsten genügt eine Senkung der Spitze, um die Wirkung eines natürlichen schrägen Hängens zu erzielen. Dies ist von der munteren Hetäre des Phintias über die Amazonen des Duris bis zu der Münchner Sappho immer vollkommener erreicht worden; wirklich gezeichnet ist die Schrägansicht aber erst bei der Diomede des Euphronios, deren Maler die anscheinend schon bei Nikosthenes im schwarzfigurigen Stil versuchte Lösung an der Grenze des Archaismus neu aufnahm und vervollkommnete: die Brüste eng aneinandergerückt, die fernere von der Seite, die nähere in richtiger, durch die Warze festgelegter Schrägansicht; diese leichte Divergenz entspricht der Natur. Neben dieser Entwicklung von der unperspektivischen Formel zur Verkürzung steht die reine Vorderansicht, d. h. die durch senkrechte Aufsicht vermiedene Verkürzung: ein annähernder Halbkreis mit Warze, entwickelt aus dem männlichen Brustmuskel und daher mit dessen Schulteransatz verbunden. Die Wölbung der Brust kommt dabei nicht heraus; deshalb hat Duris bei entsprechender Körperhaltung (Lagerung mit erhobenem Arme) neben diese Form bei der einen Brust eine Senkung der Spitze bei der anderen gesetzt — dies freilich so, daß einfach die Seitenansicht, die er mit etwas aufwärts weisender Spitze zeichnete, um 90 Grad nach unten gedreht ist.

§ 402
Abb. 596 f.
Abb. 374
Abb. 403, 491
Gr. Vm. Tf. 15, 86; 64

Ähnlich spärlich wie bei den Brüsten sind die wirklichen Verkürzungen bei Kopf und Gliedmaaßen. Schrägansichten des Kopfes wurden in der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles bisweilen versucht, mit voller Sicherheit jedoch erst im spätattischen Stil des 4. Jahrh. gehandhabt; nach häufigen Versuchen im frühklassischen Stile wurden sie bis gegen Ende des 5. Jahrh. wieder seltener: eine dekorativ richtige Bescheidung. Zunächst umging man die Schwierigkeit der Linie von Kinnbacken und Wange sowie der Stellung des Mundes gern durch Beschränkung auf bärtige Köpfe und bevorzugte überdies solche, bei welchen ein gewisses Mißlingen allenfalls als ausdrucksvolle Häßlichkeit gedeutet werden konnte: Kentauren, Silene, Giganten, Argos, Neger. Wie recht man damit tat, zeigen die Münchner Sappho

und mancher frühklassische Kopf. Bei behelmten Köpfen, wo gelegentlich ein Nasenschirm die Zeichnung erleichterte, erscheint der Busch noch in Seitenansicht. Ganz vereinzelt und schwach sind Ansätze zum verlorenen Profil (schräg von hinten). Auch beim Kopf handelt es sich, wie beim Rumpfe, nur um Verkürzungen in der wagerechten, nicht in der senkrechten Achse: diese wurde nur in der Fläche geneigt. Demgemäß ist auch bei den Gliedmaaßen nur die Schrägansicht des gestreckten Beines nicht ganz selten; dem Beine pflegt der Fuß, oft mit gehobener Ferse, zu folgen; Biegungen im Knie mißlangen bisweilen noch. Verkürzungen in der Längsachse von Gliedern sind im Archaismus selten: ein Unterarm im Schild, ein Oberarm in einer verschlungenen Gruppe wie bei dem schwarzfigurigen Bilde des Kleisophos, ein Oberschenkel beim Tanzen, Hocken oder Sitzen, ein Unterschenkel beim Knien. Letzteres ist schon im Kreise des Andokides und Menon bei Rückansicht versucht, dann aber anscheinend seiner Schwierigkeit wegen aufgegeben worden; nur beim Liegen im Mantel findet es sich im entwickelten strengen Stil in Verbindung mit Füßen, die schräg von vorn und unten gesehen sind. Wenn bei Schrägansicht von vorn der Unterschenkel bisweilen hinter dem Oberschenkel verkürzt erscheint, so ist seine Länge durch die Höhe des aufgestemmten Fußes bedingt, also perspektivisch nicht unabhängig. Häufiger sind Schrägansichten des Fußes, meist unter Hebung der Ferse, also etwas von oben oder von unten gesehen. Einzelne verkürzte Linien enthält auch die reine Vorder- und Rückansicht des Fußes bei sorgfältiger Ausführung (Mittelfußsehnen, Außenkante); bei der Sappho sind auch die Zehen etwas schräg gestellt. Diese wirken sonst meist wie abgeschnitten, was nur selten durch Andeutung der Nägel gemildert wird; so ist auch ein Penis gelegentlich von vorn als kleiner Kreis gezeichnet. Erscheinen beide Füße in reiner Aufsicht von vorn oder von hinten, so ist die Wirkung vollends hart und überdies meist unstabil[1]).

Gr. Vm. Tf. 86

Abb. 459 f. Gr. Vm. Tf. 54; 114, 3 Abb. 345, 365 Abb. 378 Gr. Vm. I 264 Tf. 34 Abb. 254, 365 Gr. Vm. Tf. 14

Gr. Vm. Tf. 86

Abb. 395, 459 f., 491 u. ö. Abb. 364, 372 f., 375, 405, 436, 455, 460 Gr. Vm. Tf. 14, 16, 23, 52 ff., 81; 64 Gr. Vm. Tf. 135 Hartw. 265 Tf. 26, 58; Abb. 405

Dies und alles weitere Räumliche fällt in das Gebiet der vermiedenen Verkürzungen. So fehlen bei Gelagerten (vereinzelt auch bei einem anscheinend frühklassischen Knienden in Vorderansicht) die Unterschenkel und Füße vollständig. Dies geht bei einem untergeschlagenen Beine wie bei der Hetäre Palaisto des Euphronios noch an, und auch die entsprechende Erscheinung bei dem Arm eines sinnend Dasitzenden oder eines vom Kopfende der Kline gesehenen Symposiasten ist erträglich; zwei parallele Oberschenkel aber wirken unleidlich: im Liegen versteht man nicht, warum beide Knie spitzwinklig gebogen sind, und das Knien wirkt labil. Wenn bei Liegenden und bei Sitzenden in Vorderansicht ein bezw. beide Oberschenkel fehlen, so ist das besser begründet und vor allem meist hinreichend durch Gewand verhüllt. Man hat denn auch beim Unterschenkel die häßliche Wirkung da, wo es anging, möglichst aufgehoben: bei dem in Kampf und Ringen häufigen Knien eines Beines in Vorder- oder Rückansicht ist der Fuß hinter bezw. vor den Oberschenkel gesetzt, nicht immer geschickt, aber doch meist organisch und räumlich ziemlich überzeugend. Schwerer war dies bei Faltung beider Beine, so bei dem jäh in die Knie gebrochenen Aktaion des Panmeisters, dessen mächtige Wirkung durch die perspektivischen Härten jedoch kaum beeinträchtigt wird. Bei einem Tänzer in halber Rückansicht fehlt der gebogen hinter dem Rumpf zu denkende vordere Arm ganz, ist aber durch eine an der anderen Seite herauskommende Klapper angedeutet: für seine Zeit ein unerhörter Phänomenalismus, durch seine Auffälligkeit noch stärker als gelegentliches vollständiges Verschwinden eines Armes. Der entwickelte klassische Stil konnte solche Gewaltsamkeiten vermeiden, weil er Verkürzungen verschiedenen Grades beherrschte. Im frühklassischen Stile dagegen geht Perspektivisches und Pseudoperspektivisches bisweilen etwas wild durcheinander: manche durch die Fortschritte der großen Malerei erregte Vasenmaler muteten sich allzuviel zu. Im hohen Archaismus ist das Musterbeispiel der durch Verdeckung in senkrechter Aufsicht vermiedenen Verkürzung bei einem stark räumlichen Vorwurfe das Viergespann in Vorderansicht. Es ist bezeichnend für die größere Reife des rotfigurigen Stiles, daß er weder diese altertümliche Formel noch den künstlichen Versuch einer Schrägansicht des Viergespannes, den der attische schwarzfigurige Stil machte, übernommen hat; vereinzelte frührotfigurige Ausnahmen bestätigen nur die Regel (Räder mandelförmig).

Abb. 464 Gr. Vm. Tf. 47, 1; 63 Abb. 394 Hartw. Tf. 67, 4; 73 Abb. 464, vgl. 469 Hartw. Tf. 67, 3

Abb. 468, 388 Gr. Vm. Tf. 136

Abb. 378, 392; 475 Gr. Vm. Tf. 34, 92; 115 Hartw. Tf. 15, 2; 16; 61 Abb. 475

Hartw. Tf. 11

Hartw. 25; Abb. 352

Abb. 504, 506 f., 509

Abb. 291

Abb. 280

Bei jenem alten Viergespann von vorn spielt nun auch die Ausbreitung in der Fläche mit: Hälse und Köpfe der Pferde und oft auch der Menschen erscheinen in

§ 403

[1]) Anders klassisch mit entlastetem Spielbein, *Gerhard* AV Tf. 277, Apoxyomenos von hinten.

Seitenansicht. Auch der rotfigurige Stil hat von diesem alten Verfahren, Verkürzungen zu vermeiden und die Hauptansichten der Teile einer Gestalt „komplettierend" zusammenzusetzen, noch ausgiebigen Gebrauch gemacht; aber dies ist doch im allgemeinen nicht mehr in aufdringlicher und nur selten in grob erscheinungswidriger Weise geschehen. Letzteres ist z. B. bei dem von vorn gesehenen Zweigespann der Selene des Brygos dekorative Absicht wie bei entsprechenden spätschwarzfigurigen Bildern. Rein ideographisch ist dagegen die
Gr. Vm. Tf. 111 Gegenüberstellung zweier Helmbüsche, die sich in Seitenansicht annähernd decken müßten,
Abb. 491 so bei Andokides, und die Angabe zweier quer sitzender Büsche statt eines gewöhnlichen bei reiner Vorder- bezw. Rückansicht, oder gar die Drehung eines wagerechten Henkelgriffes um 90 Grad: sein einer Ansatz ragt neben der Gefäßwand in die Luft. Gute
Abb. 364, 407 Gr. Vm. Tf. 14, 81 Hartw. Tf. 12 Beispiele bieten Gestalten in Vorderansicht wie Hektor und Thorykion bei Euthymides oder der Ephebe mit dem Maaßbande bei Euphronios (unsigniert): ein Bein von vorn, das andere von der Seite, die gebogenen Arme mit mehr oder minder guter Begründung eckig nach außen gedreht — was in den verschiedensten Zusammenhängen vorkommt —, Kopf und Hals in reiner Seitenansicht auf die eine der von vorn gesehenen Schultern gesetzt, so daß die Nackenlinie zum Schultergelenke läuft. Diese anorganische Bildung ist meist durch starke Neigung des Kopfes, die nicht immer sachlich begründet ist, verschleiert; wo dies
Gr. Vm. Tf. 71, 2; 82 Hartw. 25; Abb. 352 unterlassen ist, kommt ein ganz unglaubliches Gebilde heraus; dagegen ist die Wirkung bei Rückansicht des Körpers, wo das Untergesicht hinter der Schulter verschwindet, sehr gemildert. Erst der entwickelte klassische Stil vermied die Härten, die darin liegen, daß zusammengehörige Teile einer Gestalt nicht nur ohne Übergang rechtwinklig zu einander stehen, sondern dies auch dem Beschauer dadurch aufdrängen, daß der eine in der Bildfläche, der andere also senkrecht zu ihr erscheint. Wir sahen beim polykletischen Standmotive, daß daraus sogar sachliche Umdeutungen und Mißverständnisse folgen können (Wendung, scheinbares Kreuzen der Beine).

Abb. 350 Gelegentlich ist sogar noch der Kopf auf einem in reiner Seitenansicht erscheinenden
Hartw. Tf. 73 Körper um 180 Grad auf den Rücken gedreht, gewöhnlich ist jedoch der Körper etwas
Hartw. Tf. 36 mitgedreht und bisweilen die Wirkung auch hier wieder durch Verschwinden des Kinnes hinter der Schulter gemildert. Ähnlich hart, aber auch selten ist die Drehung beider Beine
Gr. Vm. Tf. 62 in Seitenansicht nach außen; sie findet sich natürlich nur bei gebeugten Knien und dient
Hartw. Tf. 8; vgl. 14, 2 meist zur Vermeidung einer doppelten Verkürzung von Ober- und Unterschenkel bei Vorder- oder Rückansicht des Rumpfes; formal entspricht sie der gleichen Klappung bei den Hinterbeinen von Vierfüßlern, während gebogene Arme statisch freier und weibliche Brüste weniger beweglich sind. Am erträglichsten ist diese Bildung noch bei Tänzern und bei der Kniebeuge, zumal wenn durch Überschneidung der Hacken ein räumliches Moment hinein-
Hartw. Tf. 44, 3 Abb. 369, 381, 389, 418, 453, 466, 468 Gr. Vm. Tf. 47, 1; 48; Hartw. Tf. 15, 1; 16; 539c kommt; dies ist vollends stark bei einem Mädchen, das so über ein großes Becken hinwegtritt; dagegen fehlt es natürlich beim Hocken (Epiktet). Weniger gewaltsam ist oft der Fuß allein mit seiner Ober- oder Unterseite in die Fläche gelegt, so bei Schreitenden, Liegenden, Sitzenden, Knienden; dagegen finden sich bei stärkster Biegung des Beines Fallender,
Abb. 391 f., 475 am Boden Ringender, Tanzender erhebliche Verdrehungen des Fußes und des Unterschenkels durch Einstellung in die Fläche oder auch senkrecht zu ihr. Im Kauern oder Liegen
Abb. 418; Hartw. Tf. 14, 2; 15, 1 Gr. Vm. III 13 Tf. 123, 135 stark gebeugte, von vorn gesehene Beine sind so gezeichnet, daß der Oberschenkel, sofern er überhaupt angedeutet ist, parallel zum Unterschenkel gefaltet, also auch in der Fläche erscheint. Endlich kommt es beim Kauern am Boden vor, daß ein Fuß, der mit der Außenkante
Abb. 390 wagerecht liegen und von vorn gesehen werden sollte, in Seitenansicht abwärts gerichtet ist. In welchem Verhältnis sich anatomische Unkenntnis und pseudoperspektivische Klappung
Abb. 370, 383, 388, 472 in die bisweilen stark übertriebene Angabe des Zwillingsmuskels der Wade bei Vorderansicht des Beines teilen, kann fraglich sein. Hierher gehört ferner der vom Kopfende der
Abb. 464 Gr. Vm. II 82 Kline gesehene Symposiast, bei welchem das Gewand mit leidlichem Erfolge das Fehlen
Hartw. Tf. 67, 4 wirklicher Verkürzungen des Rückens und des hochgestellten Beines verhüllt, sowie das volle Gebilde eines Jünglings, der dem Beschauer den Hintern weist. Verkürzt ist an ihm wie an den von hinten gesehenen Vierfüßlern gar nichts; nur der Bauch wirkt so, weil der Umriß seiner hängenden Wölbung sich für unsere Erfahrung räumlich von den Schenkeln und Geschlechtsteilen absetzt.

§ 404 Bei den Tieren ist die Pseudoperspektive grundsätzlich gleich, wenn auch in

der Erscheinung etwas milder als bei der gleichzeitigen schwarzfigurigen Lekythos mit dem um und um gedrehten Pferde (§ 325): an die von hinten gesehene Hinterhand, an welcher Beine und Schwanz, wenn seine Form das verlangt, nach außen gedreht sind, ist ein kleines Stück der Vorderhand in Seitenansicht angesetzt, was durch Wendung begründet wird. Die Schulterlinie kann dabei in verschiedene Beziehungen treten; bei einem Reh geht sie in der Weise in Rücken und Bauch über, daß der täuschende Eindruck einer perspektivischen Schrägansicht eines dicken Bauches entsteht; bei einem Hunde deckt sie sich gar mit der von hinten gesehenen Kruppe. Einfacher ist ein Schaf: nur Kopf und Hals sind im Grasen zur Seite gewendet, die Vorderbeine wie die Hinterbeine auseinandergedreht. Der Hund zeigt den erhobenen Kopf in Oberansicht, wobei wieder Ohren und Augen in die Fläche gelegt sind; dies entspricht der Vorderansicht des Kopfes bei dem schwarzfigurigen Pferde. Solche Pferdeköpfe von vorn sind häufiger und selbst bei Brygos um nichts besser; bei Pamphaios sind die Augen sogar vom Rande weg nach innen gelegt. Den Versuch einer Schrägansicht, den wir im Schwarzfigurigen bei Charitaios fanden, hat ein Maler bei Kachrylion mit etwas besserem Erfolge gemacht: er erinnert wenigstens an eine perspektivische Ansicht. Vereinzelt und auch durchaus pseudoperspektivisch ist der Versuch einer Schrägansicht eines Pferdes von vorn auf einer frühen rotfigurigen Augenschale: die Hinterhand mit Ansatz von Bauch und Rücken von der Seite, die Brust, auf welcher der zurückgewendete Hals und Kopf in Seitenansicht sitzen, von vorn, ebenso das äußere Vorderbein, wogegen das innere von der Seite erscheint. Durch diese Bildung wird der Rumpf kurz und wirkt daher, ohne doch verkürzt gezeichnet zu sein, auf den ersten Blick perspektivisch. Bei den kühnen Versuchen des frühklassischen Stiles sind dann wirkliche, wenn auch mißlungene Verkürzungen mit den besprochenen Formeln vermengt worden. Richtig ist zuerst das räumliche Nebeneinander der Vorderbeine ruhig stehender Pferde: damit ist die alte seitliche Staffelung überwunden. Diese Bildung findet sich im Übergangsstile bei dem anfangs noch bei Euphronios tätigen Pferdemeister und auf dem „polygnotischen" Argonautenkrater. — Gestürzte Pferde und Kentauren sind im schwarzfigurigen Stile mit einfachen, unperspektivischen Mitteln nicht schlecht gestaltet. Der senkrecht niedergebrochene Kentaur der Françoisvase ist noch am Ende des Archaismus grundsätzlich unverändert. Daneben erscheint ein pseudoperspektivisches Gebilde des auf der Seite liegenden, das Verkürzungen geschickt vortäuscht, aber nur am Kopfe wirklich gibt: Pferdeleib von der Seite bis auf die von unten gesehenen Keulen, an welchen die Hinterbeine stark gefaltet in Seitenansicht sitzen; die perspektivisch wirkende Kürze des menschlichen Rumpfes und die hohe Lage der Pferderippen findet sich auch bei anderen Kentauren der gleichen Schale in reiner Seitenansicht. Dagegen sind bei einem ähnlich liegenden niedergestochenen Pferde die Hinterbeine wirklich in einer der Rückansicht stark genäherten Verkürzung gezeichnet, grundsätzlich ähnlich wie manche Füße von Menschen; die Hufe erscheinen dabei von unten.

Abb. 279 Hartw. 110 Tf. 10 Gr. Vm. Tf. 103 Abb. 350 Abb. 247 Abb. 352 Hartw. 109 Abb. 506 f., 509 Abb. 492, 499 Gr Vm Tf. 108 Abb. 206, 251 Gr. Vm. Tf. 11 f., 15, 86 Abb. 403 Gr. Vm. Tf. 86 Hartw. 539

Von Gegenständen sind nur die von Menschen gehandhabten oft verkürzt; andere hat erst der klassische Stil häufiger perspektivisch behandelt. Zum Gewande §§ 379 ff.; seine Stilisierung ist im strengen rotfigurigen Stile weitgehend durch perspektivische Probleme bedingt (Treppensäume, Schwalbenschwänze, Verhältnis des vorderen und hinteren Saumes: Verbindung von Seiten- und Unteransicht); im Ganzen bringt es ein starkes perspektivisches Element in die Bilder, doch ist die Raumschicht, in welcher sich die Verkürzungen vollziehen, nicht tief. Stärker räumlich wirken die Schilde, und zwar fast ausschließlich Rundschilde, neben welchen alle anderen Gegenstände ganz zurücktreten: Helme, Diskoi, Kannen, Schalen und einzelnes andere. Daß der Schild noch oft kreisrund in reiner Aufsicht erscheint, vorwiegend von außen gesehen mit Schildzeichen, hat wohl mehr dekorative als antiperspektivische Gründe; denn die reine Seitenansicht des Schildes ist ziemlich selten. Dagegen mag man Seiten- und Schrägansicht des überhaupt seltenen böotischen Schildes der perspektivischen Schwierigkeit wegen vermieden haben. Am gleichen Gefäße finden sich oft nicht nur sehr verschiedene Ansichten, sondern auch verschiedene, perspektivisch mehr oder minder vollkommene Fassungen der gleichen Schrägansicht. Am besten gelungen sind mäßig schräge Ansichten von außen, wobei freilich nur selten der Rand richtig hinter der Wölbung verschwindet, und starke Schrägansichten der Innenseite. Bei diesen ist freilich der Rand, der wagerecht sein sollte, meist mehr oder minder herabgebogen, ja gradezu

§ 405 Abb. 395, 435 u. ö. Abb. 364, 395 Abb. 402, 463 Hartw. Tf. 9, 21, 58 Abb. 314, 393, 451

Abb. 378, 451, 453, 455 Hartw. Tf. 21; 56, 2; 69, 2a als Fortsetzung der Wölbung gestaltet; ferner ist der Scheitel der Ellipse selten richtig gerundet, vielmehr meist, sofern er nicht verdeckt ist, spitz wie bei einzelnen Schalen und bei Wagenrädern oft im schwarzfigurigen und vereinzelt im frühen rotfigurigen Stile (s. o.). Dies ist wohl ein Rest des alten, noch ausgiebig nachlebenden Schemas des späteren schwarzfigurigen Stiles: an die reine Seitenansicht ist ein Stück der Innenansicht in flachem, manchmal sogar in unsinnig großem Bogen angesetzt; dabei sind gelegentlich Gliedmaaßen einer Gestalt unbekümmert zwischen den geraden und den gebogenen Teil des Randes eingeschoben. Häufig ist auch der im Schwarzfigurigen seltene Versuch, diese Form dadurch perspektivischer zu machen, daß man den vorderen Rand in der gleichen Richtung wie den hinteren bog statt umgekehrt: dadurch wirkt der ganze Schild verbogen wie bei manchen Ansichten von außen, die auch ihre schwarzfigurigen Vorgänger haben. Die letzte Feinheit, Verkürzung auch des Randes des schräg von innen gesehenen Schildes, scheint erst im frühklassischen Stil aufzutreten; sonst gibt schon Andokides eine später nicht oft erreichte Lösung. Daß auch das beste Oval nur gefühlt, nicht konstruiert ist, versteht sich. In der Blütezeit ist oft auch der Ansatz der Wölbung durch Schraffierung herausgearbeitet: eine zukunftsreiche Neuerung, der Anfang perspektivischer Schattierung. — Spielreifen sind nur selten verkürzt.

Abb. 386, 429 Hartw. 526 f. Tf. 17, 3 Gr. Vm. Tf. 82 Hartw. Tf. 1, 10 Abb. 506, 314 Gr. Vm. Tf. 74, 2

Gr. Vm. Tf. 86 Hartw. Tf. 3, 3; 28; 58 Gr. Vm. Tf. 111; 15; vgl. Abb. 491, 507 Gr. Vm. Tf. 45 Hartw. Tf. 67, 4 Hartw. Tf. 69, 2a Gr. Vm. Tf. 24, 48, 123 Abb. 332 Gr. Vm. Tf. 113 Abb. 468 Gr. Vm. Tf. 136 Abb. 314, 420, 472 Gr. Vm. Tf. 25, 32, 91, 133 f. (Abb. 564) Abb. 479 Gr. Vm. Tf. 124

An Helmen ist nur der Visierteil bei Köpfen in Schrägansicht leidlich verkürzt, der Kappenteil mit dem Busch erscheint in Seitenansicht — bei dem länglichen korinthischen Helm auffälliger als bei dem kugligen attischen. Von der ideographischen Ausbreitung von Helmbüschen in der Fläche war schon die Rede; wenn sie bei reiner Vorder- bezw. Rückansicht deutlich getrennt sind, ist offenbar kein quersitzender doppelendiger Busch gemeint; schwarzfiguriger und rotfiguriger Stil verfahren darin gleich. Der Diskos erscheint meist als Kreis, selten als Strich und in guter Verkürzung als Oval. Ein solches gelang gelegentlich auch bei einer Schale, nur hat der Maler dabei den Fuß, der schräg von unten erscheinen müßte, fortgelassen; daneben findet sich das Spitzoval wie bei Schilden. Stark räumlich, wenn auch im Einzelnen ungenau ist die Schrägansicht von Kannen, aus welchen senkrecht zur Bildfläche eingeschenkt wird (Sosias, Duris). In die Fläche, d. h. in die Luft gedrehte Henkelansätze s. o. Angedeutet, aber mißlungen ist die Schrägansicht eines Hermenpfeilers. Bei Thronen ist eine solche nicht versucht: ein Geselle des Brygos läßt z. B. die Lehne von vorn hinter dem in Seitenansicht Sitzenden erscheinen und demgemäß sieht man auch die Bohlenbeine am Thron des Kroisos so, als ob er quer darauf säße; die Schmalseite, die man doch beim Diskos gewagt hatte, erschien hier wie beim Helmbusch allzu ärmlich. Bei Schriftrollen wurde sogar der herausgeschobene Schnitt an beiden Seiten gezeigt: „seitliche Staffelung". So erscheinen auch bei Dreifüßen zwei oder drei Ringhenkel nebeneinander als Kreise, ein Bein von vorn, die anderen von der Seite gesehen (ähnlich die Sohlen nicht getragener Sandalen). Diese alte Formel wurde nur ausnahmsweise verändert; so deutet Brygos bei einem halbverdeckten Bein die richtige Ansicht an. Bei Wasserbecken erscheint bisweilen die Höhlung der Fußplatte wie im Durchschnitt. Bei einem gerefften Segel ist die perspektivische Wirkung der schräg und unsymmetrisch am Maste sitzenden Raa zufällig (durch den Platz bedingt), die Bogen der Reffschlingen und die Schattierung der Buchten sind dagegen ebenso perspektivisch wie die entsprechende Bildung von Schilden.

§ 406 Abb. 419 f., 424, 491 Gr. Vm. Tf. 25, 84, 86; 135; 47, 2; 15 Hartw. Tf. 56 f. Abb. 553 Abb. 492, 506

Die Schattierung ist hier mit einem einzigen breiten Pinselstriche von verdünntem Firnis gegeben, während sie bei der Rundung von Schilden, Kesseln, Hüten, Pferdeleibern durch Schraffierung mit einfachen Strichlagen oder kleinen Bogen erzielt zu werden pflegt: die Striche verschwimmen aus der Entfernung mit den helleren Zwischenräumen zu einem einheitlichen Tone; dies Verfahren ist noch auf den späterklassischen bunten Lekythen üblich. Die perspektivische Modellierung der Form durch Schattierung ist der dekorativ-zeichnerischen Vasenmalerei wenig angemessen und hielt sich daher stets in engen Grenzen; der frühklassischen Steigerung auf den „polygnotischen" Vasen, wo Tiefenschatten in den Gewandfalten und sogar neben den Beinen von Reitern hinzukamen, folgte auch auf diesem Gebiet ein Rückschlag ins rein Keramische. Grundsätzlich ist die Neuerung jedoch von größter Bedeutung: neben die zeichnerischen Mittel der perspektivischen Darstellung traten malerische, die in der großen Kunst noch im 5. Jahrh. durch Apollodoros zu einer den

ganzen Bildraum umfassenden Einheit der Licht- und Schattengebung entwickelt wurden: an die Stelle des zerstreuten Lichtes der polygnotischen Bilder trat eine Beleuchtung in fester Richtung mit Schlagschatten. An dieser Vollendung der räumlichen Illusion konnte die Vasenmalerei nicht versuchen Anteil zu nehmen; so stillos war erst die neuere Kunst. Der rotfigurige Stil ist in der Verwendung malerischer Elemente grundsätzlich nie über das hinausgegangen und meist sogar erheblich hinter dem zurückgeblieben, was wir im späteren Archaismus am besten durch Brygos vertreten finden; selbst die spätattische Heranziehung bunter Farben in großen Flächen ist nicht malerisch sondern dekorativ. Bei Brygos und seinem Kreise fragt es sich, ob gelegentlich auch schon am menschlichen Körper Schattierung vorkommt wie an den Pferdeleibern der Kentauren eines ungewöhnlich malerischen spätarchaischen Psykters; denn die Behaarung des männlichen Körpers wurde bisweilen ähnlich angegeben wie die Schattierung und sitzt vielfach an Stellen, wo auch Schatten gemeint sein können. Dies kommt jedoch nur selten in Frage. Abb. 419 f., vgl. 422 f., 433; 491 Gr. Vm. Tf. 25, 15 Hartw. Tf. 73

Perspektive. *Delbrück* Beiträge z. Kenntnis d. Linienperspektive in d. griech. Kunst, Diss. Bonn 1899, 27 – 35, Tabelle A—G, gibt einen etwas zu knappen Überblick; er folgt in den Meisternamen *Hartwigs* vielfach irrigen Zuweisungen. Wichtigstes Versehen 31, 33 G: die 3. Rubrik der Standmotive fällt weg, die Athena des Euphronios, Abb. 398 (Gr. Vm. Tf. 5), gehört in die zweite. Das Hauptbeispiel für Verkürzung von Gliedmaaßen fehlt: Jahrb. X 1895 Tf. 4 (Unterschenkel). Vermiedene und gezeichnete Verkürzung sind 30 nicht scharf geschieden. Vgl. *Della Seta* Mem. d. Lincei XII 1906, 218 ff. Lehrreich, aber etwas unsystematisch *Berchmans* Esprit décor. 58 ff. — Verkürzungen des Rumpfes. Vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 141 ff. Gut z. B. *Hartwig* Tf. 11; 62, 1; Gr. Vm. Tf. 81 (Phayllos); schlecht Tf. 112 oben rechts; *Hartwig* Tf. 17, 2 f. (bei 3, Geselle des Phintias, Verkürzung der Brustmuskeln nach vorn statt nach hinten, vgl. *Jüthner* Antike Turngeräte 70). Weiblicher Busen. Eine Brust von der Seite: *Leroux* Vases de Madrid Tf. 15; Jahrb. X 1895 Tf. 4; Gr. Vm. Tf. 111, 133 (Andokides), 33 (Euthymides, unsigniert), 82 (Hypsis). Klappung und Staffelung an den Achseln: W. V. 1890 Tf. 7 (Abb. 320 Nikosthenes); Gr. Vm. Tf. 73 (Epiktet); Mon. Piot XX 139 (Skythes); Gr. Vm. Tf. 63 (Euphronios, gemildert 23), 71 (Phintias), 34, 103; *Hartwig* Tf. 11; *Perrot* X 647. Einzelne Brust nach innen geklappt W. V. 1890 Tf. 8, 2 c. Gewöhnliche Staffelung: fein *Hartwig* Tf. 11 unten; *de Ridder* Bibl. nat. II 280, 441; gröber *Tonks* Brygos 75; W. V. A Tf. 4, 7; 1890 Tf. 8, 2 b, c; *Perrot* X 649; *Hartwig* Tf. 25, 29; schematisiert Tf. 34 f.; mißlungen, eine Brust an der Achsel: Gr. Vm. Tf. 85 (Abb. 436, flüchtende Helena). Schräges Hängen: Gr. Vm. Tf. 74, 1 (Abb. 453, Duris), 64, vgl. 71 links (Phintias). Diomede: *Hartwig* Tf. 51 (frühklassisch beide Brüste schräg: Gr. Vm. Tf. 116). Vorderansicht: 44, 3 (ähnlich eine Pissende in Berlin); 67, 3 (Duris). *Hoppin* I 39 (Andokides) ist übermalt, vgl. *Pottier* Louvre 115 F 203. — Verkürzungen des Kopfes, Schrägansichten („Dreiviertelprofil"): Journ. hell. stud. XXX 1910 Tf. 2 (Prokrustes; Weiteres 58, 69, *Beazley*); Gr. Vm. Tf. 15, 86 (Kentauren, vgl. Museo Gregoriano II Tf. 72, 1, Behelmter), 64 (Sappho, vgl. 18, 108, frühklassisch); Strena Helbigiana 249 (Diadumene); Mon. d. Inst. II Tf. 11, 3 (Helm); *Gerhard* AV Tf. 77 (Silen); Ἐφ. 1886 Tf. 7, 3 a (Gigant mit hochsitzendem Helm); Jahrb. XIV 1899, 104; XVIII 1903 Tf. 2 (Argos); Ann. d. Inst. 1865 Tf. P Q (Neger); Compte rendu Petersb. 1881, 67; *Winter* D. jüngeren att. Vasen 7. Als ergänzt fällt fort *Gerhard* AV Tf. 203, vgl. *Pollak* Zwei Vasen d. Hieron Tf. 8; ebenso München, *Jahn* Nr. 799 a. Ansatz zum verlorenen Profil (frühklassisch Gr. Vm. II 92): *Hofmann* Griech. Vasen in Mannheim Tf. 2, 2 (rechter Kinnbacken); Journ. hell. stud. XXVII 1907 Tf. 3; vgl. *Beazley* 1914, 209, 30; Anz. VI 1891, 180, 8. Spätere Neigungen der senkrechten Achse im Winkel zur Bildebene: Gr. Vm. Tf. 68 (leicht von unten, spätattisch), 99 (schräg von oben, geschleifter Reiter; frühlukanisch); II 144 (von oben, Amazone; apulisch). — Verkürzungen von Gliedmaaßen. Gestrecktes Bein schräg von der Seite: Journ. hell. stud. XXXV 1915 Tf. 5 (*Hoppin* I 437, Euthymides; der Fuß noch von der Seite; vgl. Jahrb. X 1895, 160, verdreht); Gr. Vm. Tf. 54 (Abb. 459, Duris; Aias und Genosse), 94 (Boreas); Journ. hell. stud. XXXI 1911, 284 Tf. 11, 15; Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 3; *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. 21; fast ganz von vorn: *Hartwig* Tf. 62, 3; Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 8, 1 rechts; schräg von hinten: Gr. Vm. Tf. 114, 3 (Fuß von der Seite). Mäßig gebogenes Bein schräg von vorn; gelungen: Journ. hell. stud. XXX 1910 Tf. 2; Jahrb. XVIII 1903 Tf. 2; W. V. VI Tf. 5 (Duris; Zehen schlecht); mißlungen: Gr. Vm. Tf. 14 rechts oben (Abb. 365, Euthymides; Unterschenkel von der Seite); W. V. D Tf. 3 (Pamphaios); *Hartwig* 527. Verkürzungen in der Längsachse: Gr. Vm. I 264 (Oberarm) Tf. 34 (Schildarm links); Rev. arch. XV 1910, 223; Annual Brit. Sch. Ath. XIX 238, verhüllt auch Gr. Vm. Tf. 136 rechts (Oberschenkel, vgl. frühklassisch, Gr. Vm. Tf. 108; der Weichenwulst unnatürlich davor; unverkürzt Abb. 414: der perspektivische Wert der Verkürzung ist angesichts solcher Fälle fragwürdig); Jahrb. X 1895 Tf. 4 (Unterschenkel von hinten; spurenhaft auch *Roulez* Vases de Leide Tf. 11); *Schöne* Museo Bocchi Tf. 3, 5 (im Gewand); eher zufällige Verkürzung des Unterschenkels: Gr. Vm. Tf. 86; *Hartwig* Tf. 56, 2; W. V. VI Tf. 5; vgl. *Hartwig* 539 c, Schenkel und Fuß unverkürzt in der Fläche (richtige Verkürzung im klassischen Stile: Gr. Vm. Tf. 96, Gegner von Athena und Hermes, dagegen bei dem Giganten links versehentlich verdreht; frühklassische Andeutung: II 251 links). — Füße. Schrägansichten bei aufliegender Sohle sind viel seltener als solche mit gehobener Ferse; je stärker die Hebung und je größer die Annäherung an die Seitenansicht, desto § 407 Abb. 366, 383, 386 Abb. 319 Abb. 314, 368 Abb. 330 f., 394 (405), 385, 377 f. Abb. 437 f. Abb. 385 Abb. 415; 506 Abb. 469 Abb. 374, 403, 491 Abb. 492 Abb 796 Abb. 307 Abb. 473 Abb. 374 Abb. 345 Abb. 378 Abb. 390, 468 Abb. 492 Abb. 584

geringer die Verkürzung. Beispiele s. o., Bein, Unterschenkel (zufällige Verkürzung); hierher gehören
Abb. 378 auch viele von den Füßen, die hinter Oberschenkeln im Knien erscheinen, z. B. Gr. Vm. Tf. 34; Arch.
Abb. 473 Zeit. XLI 1883 Tf. 3. **Aufliegend; schräg von vorn:** Journ. hell. stud. XXXI 1911 Tf. 11, 15;
Abb. 364, 405 **fast ganz von vorn:** *Hartwig* Tf. 62, 3, vgl. Gr. Vm. Tf. 64 (Zehen); **von vorn:** Gr. Vm. Tf. 14, 23 (beide Füße), 52 f., 81, 84 (Nägel; rechtes Bein des Beschuhten; so auch ein Kothurn mit aufgebogener Spitze nach Zeichnung von *Koepp*, schlechte Abb. W. V. VIII Tf. 2, die Frau hinter
Abb. 411, 436, 460, 375 Triptolemos, und *Hartwig* Tf. 48, 1), 85 (Nägel, vgl. 16, 54, *Hartwig* 634); *Hartwig* 416 (Nägel; anders Journ. hell. stud. XIV 1894 Tf. 10), Tf. 26, 58 (beide Füße), im Liegen 15, 1; vgl. den Penis des Hockenden Gr. Vm. Tf. 135; **schräg von hinten:** W. V. VIII Tf. 1 (Duris); **fast ganz von**
Abb. 372, 378 **hinten**, wobei die Grenze zur reinen Rückansicht nicht scharf ist: Gr. Vm. Tf. 34, 52, 104;
Abb. 352, 395 *Hartwig* 25, 259, 410, 416; Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4; Mon. d. Lincei XVII 458, rechter Fuß, linker rein von hinten; so gedacht, etwas verbogen, *Hartwig* 265, beide Füße; genau von hinten Tf. 10, vgl. *Hoppin* Euthymides² Tf. 9 (anscheinend leicht gehoben; vgl. Vorderansichten wie *Hartwig*
Abb. 383, 475 Tf. 15, 1). **Gehoben; schräg von vorn: stark** s. o.; **mäßig** Gr. Vm. Tf. 112, vgl. 115; **von hinten und von unten:** entschiedene Verkürzung auch des Hackens, Mon. Piot XX Tf. 5, falls zuverlässig (74: Bruch); vgl. *Gerhard* AV Tf. 162, 3 (Schuh); sonst erscheint der Hacken gewöhnlich von hinten und die Sohle ist kaum, nicht nachweisbar oder sicher nicht verkürzt, Gr. Vm. II 9 Tf. 5,
Abb. 395, 459 54, 61; W. V. VI Tf. 3; *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 11, 3; bisweilen scheint eine leichte seitliche
Abb. 491 Verkürzung beabsichtigt: Brit. Mus. Cat. III Tf. 2; Gr. Vm. Tf. 15, 74, 1 links; *de Ridder* Bibl. nat.
Abb. 434 II 400. Roh Journ. hell. stud. XXXIV 1914 Tf. 9 (Geselle des Brygos). Misslungen Museo italiano III Tf. 4 (Minotauros). **Von vorn und von unten im Liegen:** *Schöne* Museo Bocchi Tf. 3, 5. — **Hand.** Starke Verkürzungen in der Längsachse der Hand lagen dem Stile fern, leichte in der Querachse ließen sich durch Einstellung in die Fläche und Staffelung bequem vermeiden und sind bei der Einfachheit der Zeichnung nicht immer nachweisbar, vgl. selbst die Sosiasschale, Abb. 418, Gr. Vm. Tf. 123. Gute Beispiele *Hartwig* Tf. 47 (Abb. 409 f., Euphronios-Panaitios). — **Viergespann** des schwarzfigurigen Typus in Schrägansicht, Räder spitzoval wie viele Schilde: *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 19, 33; Brit. Mus. Cat. III E 154. Vgl. § 326.

§ 408 **Vermiedene Verkürzungen. Fehlen beider Unterschenkel und Füße im Liegen:**
Abb. 464, 469 *Jacobsthal* Göttinger Vasen 58, vgl. 49 ff. (51); Gr. Vm. Tf. 47, 1; *Hartwig* Tf. 67, 3; *Klein* Vasen mit Lieblingsinschr. 69; im Knien: Bull. Napol. n. s. I Tf. 10. **Ein Unterschenkel mit Fuß**
Abb. 394 **fehlt oft:** Gr. Vm. Tf. 63, 84; *Hartwig* Tf. 34, 69 f. (56, 1), vgl. *Jacobsthal* 51 f. (49, 57). **Gewaltsame Verdeckung eines Oberschenkels im Liegen:** *Jacobsthal* 49 ff., 57; W. V. VI Tf. 10; *Hartwig*
Abb. 388 Tf. 69, 2 a; *Pottier* Douris 17; **eines oder beider im Sitzen** (vgl. Schwarzfiguriges, § 326): Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 8; Gr. Vm. Tf. 136 (Abb. 468, Duris); *Gerhard* AV Tf. 239; W. V. A Tf. 6. **Fehlen des Unterschenkels, Fuß verschieden angegeben; von vorn** gesehen (vgl. gleichzeitiges
Abb. 378, 391 f. (281) Schwarzfiguriges, Arch. Zeit. XXXI 1873 Tf. 5): Gr. Vm. Tf. 22, 34, 92; *Hartwig* Tf. 15, 2; 61; Mon. d. Inst. II Tf. 11, 2; Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 3; Journ. hell. stud. XXXI 1911 Tf. 9; XXXIV 1914
Abb. 434; 475 Tf. 9 (*Hoppin* I 113, Geselle des Brygos); beide Schenkel und Füße: Gr. Vm. Tf. 115; **von hinten** gesehen: Gr. Vm. Tf. 47, 1; *Hartwig* Tf. 16. **Fehlen des Unterarmes:** *Hartwig* Tf. 67, 4; 73; **des ganzen**
Abb. 352 **Armes:** Tf. 11; Mon. d. Lincei XVII 458 (*Hoppin* I 172), vgl. *Hartwig* 25. — **Ausbreitung in der Fläche. Zweigespann:** *Gerhard* Trinkschalen Tf. 8, vgl. schwarzfigurig, Journ. hell. stud. XIX 1899 Tf. 9. Helmbüsche, Henkel s. u. **Menschliche Gestalt:** Gr. Vm. Tf. 14, 81 (Abb. 364, Euthymides), vgl. zu den
Abb. 407 Köpfen 71 unten rechts, 82; *Hartwig* Tf. 12 (Euphronios?), 44, 3 u. ö.; Rückansicht: *Hartwig* 25, vgl. Tf. 10
Abb. 352 (Beine); Mon. d. Lincei XVII 458; tolle Verrenkungen: Mon. d. Lincei XXII Tf. 81, 2; unauffällige Zusammensetzung der Teile in Hauptansichten (Kopf bzw. Gesicht schräg) Strena Helbigiana 249. **Kopf um 180**
Abb. 359 **Grad gedreht:** W. V. D Tf. 5 (Wagenlenker); *Hartwig* Tf. 73; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 40, 1159; gemildert *Hartwig* Tf. 36. **Arme:** Abb. 313, 369 (Gr. Vm. Tf. 33, 111); *Hartwig* Tf. 54 f.; Jahrb. III 1888 Tf. 4; W. V. A Tf. 5 (Abb. 441); *Klein* Euphronios² 283; *Gerhard* Trinksch. Tf. 8, 10; Trinksch. u. Gef. Tf. 21 rechts. **Beine; Sitzen, Hocken:** Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 8; XLIII 1885 Tf. 16, 3
Abb. 390 (*Hoppin* I 336, Epiktet); *Hartwig* Tf. 14, 2 links; Annual Brit. Sch. Ath. XIX 238; **Tänzer:** *Hartwig* Tf. 8; Gr. Vm. Tf. 62; Mädchen über Becken, ähnlich eine Pissende in Berlin: Tf. 44, 3; **Kniebeuge:** *Sudhoff* Ant. Badewesen 18; vgl. Arch. Zeit. XXVIII 1870 Tf. 39; der frühklassische Stil verirrte sich
Abb. 506 auch hierin, Gr. Vm. Tf. 116 (Ausfall, Ausweichen); dagegen zeigen ruhig Stehende in Vorderansicht
Abb. 398 die Beine anscheinend nie nach rechts und links gedreht; bei der Athena Gr. Vm. Tf. 5 erscheint das linke Bein deutlich von vorn; das gleiche gilt für die Nike und ihre Nachbarin rechts bei dem Gesellen des Brygos, W. V. VIII Tf. 2 schlecht abgebildet, die nach *Koepps* Zeichnung beide Kothurne tragen, vgl. den Poseidon des Rundbildes und Gr. Vm. Tf. 84 (bei dem Stehenden links unten auch ein Bein von vorn, das andere von der Seite). Schenkel parallel gefaltet: *Hartwig* Tf. 14, 2; 15, 1 rechts; Gr. Vm. III
Abb. 370, 383, 388, 472 13 Tf. 123 (Abb. 418); Oberschenkel weggelassen Tf. 135. Wadenmuskel von vorn übertrieben: Tf. 72, 112, 134, 1; *Pottier* Douris 17. **Fuß; von oben:** oft im Schreiten, zumal bei Wendung, Abb. 369, 389
Abb. 475 (Gr. Vm. Tf. 33, 74, 1 links, 91); 115 ist seitlich leicht verkürzt (Hacken); im Fallen, Liegen, Sitzen,
Abb. 341, 418, 453, 466, 468 Hocken Tf. 74, 1 rechts, 123, 136; *Jacobsthal* Gött. Vasen 50 f., 44, 57; *Hartwig* Tf. 14, 2; 15, 1, vgl. 61; **von unten:** im Schreiten mindestens mit Ansätzen zu perspektivischer Bildung, s. o.; im Knien, Gr. Vm. Tf. 47, 1; *Hartwig* Tf. 16: rechts natürlich, links verdreht; sonstige Verdrehungen Gr. Vm. II
Abb. 391 f., 475 174, Tf. 22, 48, 92, 115; 74, 1; *Hartwig* 539 c; Journ. hell. stud. XXXI 1911 Tf. 9; **im Kauern abwärts**
Abb. 390 **gerichtet:** Annual Brit. Sch. Ath. XIX 238, vgl. *Hartwig* 181. — **Symposiast:** Gr. Vm. II 82 Tf. 73; *Hartwig* Tf. 67, 4; W. V. VI Tf. 10; *Jacobsthal* Gött. Vasen 56 ff. (Abb. 464). **Unfreiwillig von hinten:** Arch. Zeit. XXVIII 1870 Tf. 39, vgl. *Hartwig* 365, anscheinend berichtigt durch *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 209, 30: Kopf ganz von hinten?

Tiere. Von hinten: *Hartwig* 110 (schwarzfigurig) Tf. 10 (Pferd); Gr. Vm. Tf. 103 (Hund); *Gerhard* AV Tf. 78 (Reh); Ant. Denkm. Tf. 32 (Schaf); schräg von vorn gedacht: *Hartwig* 109; vgl. Frühklassisches, Gr. Vm. II Abb. 105 Tf. 118; Vorderbeine räumlich: Mon. grecs II Tf. 5 (Abb. 499); Gr. Vm. Tf. 108 (Abb. 492). Gestürzt: schwarzfigurig *Thiersch* Tyrrh. Amph. Tf. 4 (Abb. 206); W. V. 1889 Tf. 2; rotfigurig Gr. Vm. Tf. 15, 86, vgl. 11 f. (schwarzfigurig, *Perrot* 155); *Hartwig* 539. Hängend von oben (Hase): Journ. hell. stud. XXXVI 1916, 131 (*Gerhard* AV Tf. 275); W. V. A Tf. 6. Köpfe; von vorn: *Gerhard* Trinksch. Tf. 8 (Brygos, unsigniert); *Hoppin* Euthymides and his fellows Tf. 37; W. V. D Tf. 5 (Pamphaios); Mus. italiano III Tf. 2 f. (Rind); Rest im Typus der alten Panthermasken bei dem Jagdbilde des Nikosthenes, W. V. 1890 Tf. 7, 1 c (Gepard); Pferd vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 64, 85 (Tf. 1 Minotauros); schräg gedacht: Mon. d. Lincei XVII 458 (*Hoppin* I 172). Zu bemerken auch die körperlos bandartigen Schlangen des Peithinos, *Hartwig* Tf. 24 (Abb. 417). — Gegenstände. Schild. Unverkürzt als Kreis und von der Seite: Gr. Vm. Tf. 61 f., 14; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 53, 3; stark dekorativ *Hartwig* Tf. 28, 56, 1; vgl. *Lippold* Münchner Arch. Studien 443, 460. Böotisch: Abb. 402, 463; Gr. Vm. Tf. 74, 2; 111; 135, vgl. *Lippold* 441; von der Seite: Bull. Napol. n. s. I Tf. 10. Verkürzt; von außen: *Hartwig* Tf. 9 (wenig gedreht, daher keine Schwierigkeit mit dem Rande, vgl. Tf. 59, 1); Tf. 12, 55, 57 (Rand wie abgeschnitten); Tf. 21 unten rechts, 58 oben (Rand gut, vgl. *Murray* Designs Tf. 1, 4); Tf. 12 unten, 55 (wie verbogen, etwas auch noch Gr. Vm. Tf. 86; vgl. schwarzfigurig, *Adamek* Unsign. Vasen d. Amasis 27). Von innen; schwarzfiguriges Schema ohne Verbiegung nach außen: Gr. Vm. I 239; *Hartwig* 526 (sehr übertrieben, vgl. Annual Brit. Sch. Ath. XIX 236), 527 oben, Tf. 17, 3; 55 unten, 57 unten; verbogen: Tf. 1, 10, 58 (schwach); Gr. Vm. Tf. 82 (schwach; Bein schneidet ein), 106; vgl. schwarzfigurig, *Gerhard* AV Tf. 118; spitzoval: *Hartwig* 551, Tf. 21 (Abb. 451); 56, 2 (fast schwarzfiguriges Schema); Gr. Vm. Tf. 34; 53; 74, 1; 135; arg *Pollak* Zwei Vasen d. Hieron Tf. 4 (Rand!); oval: Gr. Vm. Tf. 133 (Abb. 314, Andokides, vgl. *Pellegrini* Vasi di Bologna 57); 74, 2; Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 3 (Duris); *Pottier* Douris 49 (Überschneidung falsch), 105; vgl. frühklassisch, Gr. Vm. I 129, 132, Tf. 6, 75 f., 116 (Rand verkürzt), 118. Schattierung s. u. — Reifen. Journ. hell. stud. XXXVI 1916 Tf. 7, 2. — Helm. Teilweise verkürzt: Ἐφ. 1886 Tf. 7, 3 a; Gr. Vm. Tf. 86; Büsche längs gegenüber: Tf. 111; quer, vgl. § 326 (schwarzfigurig): Tf. 15, vgl. 118 (Abb. 507, frühklassisch); *Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 64, 86, Helm von hinten; *Hartwig* Tf. 3, 3 (Helmform!) 28, 58. — Diskos. Verkürzt und von der Seite: Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 16; Gr. Vm. Tf. 45. — Schale. Fuß fortgelassen: *Hartwig* Tf. 67, 4, vgl. Tf. 69 b an der Wand, *Jacobsthal* Gött. Vasen 58 (Abb. 464): leere Schale umgedreht geschwenkt; spitzoval: Tf. 69 a. Kanne: Gr. Vm. Tf. 24, 48, 123; W. V. VI Tf. 10, dagegen VIII Tf. 2 ganz von oben. Verdrehte Henkel: Gr. Vm. II 305, 1; 307; weniger arg Museo italiano III Tf. 3. — Herme: *Gerhard* AV Tf. 276, 1. — Thron: W. V. VIII Tf. 2; Gr. Vm. Tf. 113. — Schriftrolle: Tf. 136 (Abb. 468, Duris). *Blümner* Philologus LXXIII 1914, 444 erkennt hier Rollenstäbe; es wäre aber doch ein zu merkwürdiger Zufall, wenn deren Enden wie herausgeschobene Schnitte geformt wären und das zusammengerollte Buch an der Wand nur einen, das geöffnete zwei solche Stäbe hätte. Frühklassisch Mon. d. Lincei XVII Tf. 26. — Dreifuß: Gr. Vm. Tf. 25, 32, 91, 133 f.; Mon. d. Inst. I Tf. 46. — Sandalen: *Robert* Arch. Hermeneutik 231; *Brückner* Lebensregeln auf ath. Hochzeitsgesch. Tf. 2. — Wasserbecken: neben der gewöhnlichen geometrischen Ansicht, *Hartwig* Tf. 27, stehen stark übertriebene Schnitte: Philol. LIV 1895 zu 385; *Gerhard* Ges. Abh. Tf. 63, 4, vgl. Klassisches, Gr. Vm. II 238 f. Tf. 107, 1; leicht angedeutet Journ. hell. stud. XXX 1910 Tf. 3. — Segel: Tf. 124 (Abb. 479).

Abb. 279 · Abb. 507, 509 · Abb. 251, 403, 491 · Abb. 350 f. · Abb. 321 · Abb. 352 · Abb. 364, 395 · Abb. 399 · Abb. 451 · Abb. 429 · Abb. 386 · Abb. 378, 453, 455 · Abb. 501, 504, 506 f. · Abb. 491 · Abb. 332 · Abb. 314, 420, 472 · Abb. 564

Schattierung. *Pottier* Cat. 863 (zu den Strichlagen *Cornelius* Grundgesetze d. bild. Kunst 42). Segel s. o. Schilde: Gr. Vm. Tf. 25, 84, 86, 135 (Kessel); *Hartwig* Tf. 56 f. Hut: Gr. Vm. Tf. 47, 2; Museo italiano III Tf. 3. Pferdeleib Gr. Vm. Tf. 15. Fraglich am Körper: Gr. Vm. I 243 (Tf. 47, 1), dagegen 121 (Tf. 25, Troer); vgl. Tf. 50; *Hartwig* Tf. 73; *Tonks* Brygos Tf. 2: alles eher Behaarung, vgl. Duris, *Jacobsthal* Gött. Vasen 58, und Bartflaum wie Gr. Vm. Tf. 71, 81 u. ö.; so auch die grobe Schraffierung Museo italiano III Tf. 3? Vgl. die Haarangabe bei Tieren, so dem Panther, *Hartwig* Tf. 32, und an der Weichenecke von Pferden, Tf. 10, 32, 53; feine Schraffierung einzelner Umrißlinien oft im Schwarzfigurigen, von den Vasen des klazomenischen Kreises (Silene, Kentauren) bis zu Timagora und weiter; Pferd wie im Rotfigurigen: *Gerhard* AV Tf. 250. Schon die kretisch-mykenische Kunst deutet Behaarung durch Schraffierung und Karrierung an (N. Jahrb. XXVII 1911, 528). Bei W. V. VII Tf. 5 ist die Schraffierung modern (schlecht erhalten).

Abb. 419 f., 424 · Abb. 491 · Abb. 419, 422 f., 433 · Abb. 404, 366 · Abb. 427

§ 409 Räumliche, vorwiegend landschaftliche Elemente. Wir haben im späten schwarzfigurigen Stile, der dem strengen rotfigurigen Stil gleichzeitig ist, eine für griechische Verhältnisse reiche Entwicklung des Landschaftlich-Räumlichen kennengelernt: die alte Technik der Malerei auf Tongrund war auf diesem Gebiete viel leichter beweglich als die neue, bei welcher „der dunkle Hintergrund die Landschaft verschlungen hat“ (§§ 238, 302, 327 ff.). Bedeutsamer als die äußere Hemmung war jedoch die innere: die Probleme der Darstellung des Menschen, seiner Gestalt und seines Lebens, beschäftigten den neuen, zeichnerisch soviel ausdrucksfähigeren Stil fast ausschließlich. Dazu kamen die dekorativen Vorzüge großer, raumfüllender Gestalten. Auch darin ist der strenge Stil die höchste Blütezeit der Vasenmalerei: die im frühklassischen Stil auftretende „polygnotische“ Kompositionsweise, ihre Ausläufer im

Abb. 492, 504 bis 508; 560, 575, 580f., 584, 590f., 593ff.; 795

späterklassischen Stil und ihre Schematisierung im Unteritalischen ist wie jede andere räumliche Komposition notwendig unkeramisch; denn sie hebt die Fläche, die sie doch verzieren soll, mehr oder minder auf. In diesem Sinn ist selbst die apulische Dreireihenkomposition noch besser als das polygnotische oder spätattische Auf und Ab der Gestalten, das denn auch viele Vasenmaler in richtigem Gefühle nicht mitgemacht haben.

Der strenge rotfigurige Stil vermeidet aber auch die alte Darstellung des Raumes in der Fläche fast völlig: Bilder mit kleinen Gestalten in landschaftlichem Rahmen sind ganz

Abb. 479 Gr. Vm. Tf. 124

vereinzelt. So sehen wir das Schiff des Odysseus mit aufgerichtetem Maste zwischen überhängenden Felsen, die von den seitlichen Bildrändern überschnitten werden, darauf zwei Sirenen, während eine dritte in räumlich unklarer Weise herabstürzt. Die Andeutung der Sireneninsel durch zwei getrennte Felszacken ist dekorativ und technisch bedingt: Symmetrie und gleichmäßige Verteilung von Hell und Dunkel, Klarheit der Umrisse durch Vermeidung von Überschneidungen. Immerhin haben wir hier ein Landschaftsbild, wenn auch ein primitives und flächenhaftes; und wir haben ein Bild, ein gerahmtes Rechteck;

Hartw. Tf. 5

in anderen Fällen ist der Rahmen rund, so bei einem kleinen Fischer, der auf einer Klippe angelt: quadro und tondo. Davon sind wir bereits weit entfernt bei dem Rundfries einer Schale mit der Verfolgung Hektors durch Achill. Der Lauf um die Stadt ist dekorativ geschickt angedeutet: die Stadtmauer mit drei Toren bildet den Grund, ihre Zinnen laufen wie ein Ornament um den Rand der Schale; nur sie ragen über die Gestalten auf, das Größenverhältnis von Menschen und Mauer ist also unwirklich; dies trifft auch noch auf die Troer zu, die in schwarzfiguriger Technik vor den tongrundigen Toren erscheinen: sie sind nur um soviel kleiner, wie die Toröffnung unter der Mauerhöhe bleibt, d. h. um den Türsturz. Ein Bäumchen, die homerische Tamariske, kommt hinzu, aber dies landschaftliche Element macht das Bild oder vielmehr den Fries noch nicht zur Landschaft: es ist ein halblandschaftliches dekoratives Gebilde. Ähnlich, aber schon bescheidener im Verhältnis zu

Abb. 447

den Gestalten ist die Andeutung eines Palasthofes, in dem ein Altar steht: ein schmales Gebälk um den Schalenrand, ein paar Säulen, eine Tür. Entstanden ist diese Darstellungsform offenbar durch den Aufschwung der Schalenmalerei in der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles: die in den Bildfeldern großer Gefäße von den Rändern überschnittenen und dadurch die Vorstellung anregenden Architekturandeutungen standen im Schalenfriese peinlich frei und auch die Anlehnung an die Henkel ersetzte den überschneidenden Rahmen nur schlecht.

§ 410

Dies sind bereits Einzelelemente, die die Darstellung nicht mehr beherrschen, sondern sich der Gestaltenkomposition einordnen; dazu gehört z. B. auch das Zelt des Achill, d. h.

Hartw. Tf. 41

zwei Pfosten, über deren Querverbindung geraffte Tücher hängen; sie füllen gerade den Raum über dem sitzenden Achill. Ein solches Gerüst ohne Tücher sehen wir in einer Erz-

Gr. Vm. Tf. 135

gießerei bei einer Statue, deren Größe durch die Kleinheit zweier daran tätiger bärtiger Arbeiter angedeutet wird; der eine sitzt und konnte daher wesentlich größer werden als der stehende; daneben stehen zwei Zuschauer, die etwas größer als die Statue sind. Auf gleicher Stufe steht die andere Hälfte dieses Schalenfrieses: am Ofen hocken zwei Arbeiter, andere stehen; wo Raum ist, hängen Werkzeuge, Teile von Statuen und Reliefs an der vorauszusetzenden Wand. Auch dies ist kein „Bild" mit der Darstellung eines Innenraumes: es ist ein Gestaltenfries, dem sich räumliche Elemente einordnen. Dies kann man allenfalls

Hartw. Tf. 58

noch von Friesen wie dem locker komponierten der Troilosschale des Euphronios sagen: zwei Palmen, Altar, Dreifuß neben zwei Menschen und zwei Pferden. Gewöhnlich ordnen sich jedoch die räumlichen Elemente den Gestalten nicht nur ein, sondern unter: einzelne Bäume, der technischen Schwierigkeit wegen mit roten Blättern oder kahl, Felsen, Säulen, Möbel, Geräte und sonstige Gegenstände, kleinere oft raumfüllend an der Wand. Türen sind schon seltener und der Eindruck eines Innenraumes kommt kaum je in dem Grade zustande wie bei späten schwarzfigurigen Bildfeldern mit reichlichem Luftraum über den

Gr. Vm. III 81

Gestalten und Gegenständen an der Wand. Derart ist z. B. ein Rundbild, das einen Erzarbeiter in der Werkstatt zeigt.

Abb. 464

Am nächsten kommen dem noch Friese wie die der Symposionschalen des Duris: zwischen den Henkelpalmetten drei Symposiasten mit Bedienung und Gerät, der Symposiarch vom Kopfende der Kline gesehen rechts neben den anderen, also in einer der Wirklichkeit ent-

sprechenden Anordnung. Aber wie bei ihm die Verkürzung und damit die Tiefe nicht gezeichnet, sondern durch senkrechte Aufsicht vermieden ist, so ist das Ganze nicht räumlich und als Bild, sondern flächenhaft und dekorativ behandelt. Das Format des Streifens ergab zwar bei drei Klinen Raum über den Köpfen — es pflegen sonst zwei Klinen mit entsprechend größeren Gestalten zu sein —, aber die raumfüllende ornamentale Reihung von je einer Schale und einer Kanne über den Köpfen schwächt die Wirkung als Luftraum ab und unter dieser rhythmischen Reihe folgt in den Köpfen eine zweite. Dazu kommt die Krümmung des Bildstreifens: wir gewinnen allenfalls die Vorstellung, nicht aber die Anschauung eines Innenraumes. Dafür ist der Vergleich einer anderen Schale lehrreich: die Symposiasten liegen gedrängt scheinbar am Boden — der entsprechend kleine Schenkknabe steht auf gleicher Höhe —, nur ein Kopfkissen erscheint bei dem äußersten; darunter läuft zwischen roten Linien ein Fries von Gefäßen und Schuhen. Hier sind also nur Elemente des Symposions frei dekorativ verwendet. Der frühklassische Stil gestaltete das Schema des Duris durch Zusammenrücken und Überschneidungen in annähernd viereckiger Umrahmung schon räumlicher, wenn auch noch ohne wirkliche Tiefe; diese erscheint erst auf einem unteritalischen Krater des 4. Jahrh.: „ein wirklich als einheitliches Raumbild gesehenes Gastmahl." Aber dies „Bild" ist kein stilgerechter Flächenschmuck mehr. Abb. 494 Abb. 802

Wie frei Duris selbst verfuhr, zeigt sein einzeln ins Rund gesetzter Symposiast in Rückansicht, dem viele andere in gewöhnlicher Ansicht entsprechen. Wenn z. B. bei Brygos außen jederseits zwei, innen ein Einzelsymposiast — sachlich eine contradictio in adjecto — erscheint, so darf man nicht einmal fragen, ob sie „in Wirklichkeit" zusammengehören: der Typus wurde je nach Bedarf einzeln oder gereiht verwendet. Die Vorstellung wird sogar durch knappe Andeutungen oft besser angeregt als durch ausführliche Darstellung von landschaftlichen Elementen, Architekturen, Möbeln und anderem, wenn damit doch keine Anschauung der Räumlichkeit verbunden ist. So sehen wir ein Rundbild größtenteils gefüllt durch zwei Gestalten: eine Hetäre will einen Jüngling küssen, er aber, noch den Stock in der Hand, deutet auf das Lager, von dem nur eine kleine Ecke sichtbar ist; ein halber Türflügel mit der Ecke eines Stuhles davor füllt das andere Seitensegment. Wer stellte sich nicht den ganzen Raum vor, wenn es auch jeder im Einzelnen verschieden und verschieden genau tun wird? Oder ein Mädchen steht mitten im Rund und riecht an einer Blume; rechts der Wollkorb und darüber („an der Wand") der Spiegel, links das Ende des Bettes; die Lücke darüber füllt die Inschrift: ἡ παῖς καλός (!). Darin liegt nicht nur gedanklich das ganze häusliche Leben der Athenerin, sondern wir stellen uns darnach auch die Gynaikonitis vor. Kann das malerisch reichste Interieurbild künstlerisch deutlicher und menschlich ansprechender sein? — Endlich gibt es auch im rotfigurigen Stil einzelne Beispiele bescheidenster Architekturlandschaft, so noch im strengen Stil eine Herme (die doch wenigstens einen menschlichen Kopf hat!) mit einem Wasserbecken und ein paar aufgehängten Pinakes. Die Grenze zum Stilleben aus Gegenständen ist hier nicht scharf; schwache Ansätze dazu im älteren strengen Stile sind ganz vereinzelt und verdienen kaum den Namen; erst im ausgehenden Archaismus und im klassischen Stile finden sich einzelne Analogien zu dem korinthischen Waffenstück (auch Toilettengerät auf einem Tisch). § 411 Hartw. Tf. 67, 4; 34 f. Abb. 432 Abb. 462

Die geringen Mittel malerischer Behandlung mit verdünntem Firnis und ausgestrichenem Pinsel haben im rotfigurigen Stile für die landschaftlichen und sonstigen räumlichen Elemente eher weniger Bedeutung als für die Gestalten; im Haare wird damit am meisten erreicht. Es handelt sich vorwiegend um Fels, Holz (Maserung und Rinde), Wasser und Andeutung der Schattierung bei Wölbungen. Eine über den Gegenstand hinausreichende räumliche Wirkung wäre allenfalls bei Wasser möglich, aber grade dies ist weniger malerisch behandelt als im schwarzfigurigen Stil; Andokides hat es sogar nur durch ein paar Fische angedeutet. Meist grenzte man seine Fläche nur durch eine Wellenlinie ab und ließ sie tongrundig, weil verdünnter Firnis sich von dem schwarzen Grunde nicht kräftig genug absetzte wie von der hellen Bordwand eines Schiffes; auch mit einzelnen Pinsellinien hat man es nur selten versucht. Um dennoch deutlich zu sein und die leere Fläche zu beleben, haben die Maler oft Seetiere schwarz oder in Umrißzeichnung auf den hellen Grund gesetzt, ganz wie sie auf Felsen kleine Landtiere und auf der von Poseidon geschleuderten Insel Nisyros sogar Pferde klein mit schwarzem oder verdünntem Firnis anbrachten. Dies wirkt z. B. bei Abb. 479 Gr. Vm. Tf. 124 Abb. 333

Hartw. Tf. 5 dem Angler trotz seiner Primitivität nicht schlecht; die Umrißzeichnung läßt die um die Reuse schwimmenden Fische im Gegensatze zu dem schwarzen Polypen an der Klippe sogar etwas verschwommen erscheinen (wie nach Pausanias bei Polygnot); im allgemeinen ist die Wirkung aber doch vorwiegend dekorativ und selbst ornamental, so bei dem streng stilisierten Bilde des im Dreifuß über dem Meere schwebenden Apollon. Im späteren klassischen Stil
Abb. 583 ist dann etwas ganz anderes versucht worden: auf dem schwarzen Grunde selbst mit kurzen roten Strichen das Spiel des Lichtes auf dem bewegten Wasser anzudeuten; darauf konnte ein Vasenmaler erst zur Zeit einer hohen Entwicklung der großen Malerei kommen.

§ 412 Räumliche Elemente. *Heinemann* Landschftl. Elemente in d. griech. Kunst bis Polygnot, Diss. Bonn 1910, 82 ff. (in den Beispielen sind die Stilstufen nicht geschieden). Eindringender *Jacobsthal* Göttinger Vasen 33 ff.; 40, 3; 56 ff. Die Auffassung von *Pottier* Cat. 841 f. wird dem schwarzfigurigen Stile nicht gerecht. Begriff „Bild": *Schöne* N. Jahrb. XXIX 1912, 202 f. — Landschaftsbilder: Gr. Vm. Tf. 124, 2 (Abb. 479, Odysseus), vgl. 1; *Hartwig* Tf. 5 (Angler; anders 59, klassisch, und Gr. Vm. II 293: nur knappe Andeutung; die schwarzen Vertiefungen im Fels un-
Abb. 476 gewöhnlich, vgl. Tf. 115: „Panmeister"). — Räumlich-dekorative Rundfriese: *Pollak* Zwei Vasen d. Hieron 1 f. 1 f. 8 (Abb. 447; Palast; Troja, dies im einzelnen falsch ergänzt bei *Gerhard* AV Tf. 203). — Einzelelemente. Größere, vorwiegend architektonisch; auf Schalen: Mon. d. Inst. XI Tf. 20, 33 (W. V. D Tf. 8); Mon. Piot XVI Tf. 15; *Hartwig* Tf. 54 (vgl. Rundbilder wie *Pollak* a. O. Tf. 3; *Murray* Designs Tf. 12, 45), Tf. 41 (Zelt), 58 (Troilos); Gr. Vm. Tf. 135 (Gießerei); im Bildfeld: *Perrot* X Tf. 7 (Andokides; ähnlich oft schwarzfigurig). Kleinere oft; Baum:
Abb. 316, 378, 391, 401, 449 Gr. Vm. Tf. 5, 22 ff., 34 (Palme bei der Iliupersis wie vom Sturm gepeitscht), 86; *Hartwig* Tf. 3, 40, 49, 58 (60; *Klein* Euphronios² 54 f., 89, 194 f., 214); *Gerhard* AV Tf. 232 ff. (dort wie bei den
Abb. 351 meisten Theseuszyklen auch Fels, z. B. Museo italiano III Tf. 2 f.); Ann. d. Inst. 1859 Tf. G; weiß-
Abb. 315, 381 grundig, malerisch: Journ. hell. stud. XIV 1894 Tf. 10. Rebe: Gr. Vm. Tf. 4, vgl. 91; *Hartwig* Tf. 32 f. (Abb. 426 f.); Mon. d. Inst. XI Tf. 20 (Fels); Arch. Zeit. XIX 1861 Tf. 149. Stilisiertes Gebüsch: W. V. VIII Tf. 2 (*Hoppin* I 109, Geselle des Brygos), Zweige und Palmettenranken wie bisweilen im Schwarzfigurigen, hier rot; ganz vereinzelt das von oben, d. h. von einem Höhlenrand herabwachsende Gras, natürlich ohne Beziehung zu Mykenischem (*Heinemann* 88). Fels (s. o., Landschaft, Baum, Rebe,
Abb. 449, 470 unten Meer): *Hartwig* Tf. 40, 43, vgl. 74 (Boden); W. V. VIII Tf. 3; A Tf. 5 (Abb. 441); Arch.
Abb. 333 Zeit. XLI 1883 Tf. 15; Mon. Piot XX Tf. 6; *Gerhard* AV Tf. 174; Ant. Bildw. Tf. 32; Ann. d. Inst. 1877 Tf. W, 1878 Tf. I; Nisyros: Elite céram. I Tf. 5; *Gerhard* Trinkschalen Tf. 10 (Brygos, unsigniert); vgl. das von Achill gegen Hektor geschleuderte Felsstück, *Pottier* Douris 49, Cat. 955 f.
Abb. 476 Ländliche Herme: Gr. Vm. Tf. 115. Einzelsäulen: Louvre Tf. 78, 203 (*Hoppin* I 39, Andokides); Gr. Vm. Tf. 53 (Abb. 455); *Hartwig* Tf. 34, 52 f. Tür: 351 Tf. 42; *Klein* Lieblingsinschr. 94; Arch. Zeit. XII 1854 Tf. 66. Möbel, Geräte, Gegenstände: schon Andokides läßt in der Palästra ein Gewand an einem kräftigen Haken hängen und stellt eine Amphora hin, Gr. Vm. Tf. 133; später
Abb. 428 auch gymnastisches Gerät, *Hartwig* Tf. 61 ff. Waffen an der Wand Gr. Vm. Tf. 25, 84; W. V. VII Tf. 5. Bei Theseuszyklen schwebt oft der abgelegte Hut im Grunde, Brit. Mus. Cat. III Tf. 2; Museo italiano III Tf. 3; Gr. Vm. Tf. 5. Weiteres, auch Möbel, s. u.; zu den Symposien bemerkt *Jacobsthal* Gött. Vasen 34 f. Anm. mit Recht, daß das Beiwerk verhältnismäßig spärlich ist: Gefäße, Handtaschen für das Essen, Leiern, Flötenhüllen und dgl. (ähnlich in den Schulszenen des Duris, Gr.
Abb. 464 Vm. Tf. 136, Abb. 468), ganz selten das unerläßlichste Gerät, ein Kandelaber, 57, 1, 58, noch reicher die obszöne Schale Anz. VIII 1893, 89; vgl. *Hartwig* 129. — Werkstatt: Gr. Vm. III 81, vgl.
Abb. 464 *Schreiber* Kulturhist. Bilderatlas Tf. 68, 3; 71, 4. Symposion: *Jacobsthal* a. O. 57 f., vgl. 33 f., 66 f.; W. V. VI Tf. 10; *Hartwig* Tf. 67, 4 (Duris), 34 f. (Brygos, unsigniert); Mon. d. Inst. III
Abb. 494 Tf. 12 (dekorative Auflösung); später *Jacobsthal* 63 ff., 68. — Angedeutete Zimmer: *Klein*
Abb. 462 Lieblingsinschr. 94; *Murray* Designs Tf. 8, 31. — Architekturlandschaft: *Gerhard* Ges. Abh. Tf. 63. 4, spätarchaisch; vgl. dort und Tf. 67 Klassisches. Stilleben: *Hartwig* 368, 1; *Pottier* Cat. 1017, 179. — Wasser (Meer): s. o., Landschaft; *Hoppin* I 39 (Louvre Tf. 78, 203, Andokides);
Abb. 351 Mon. d. Inst. I Tf. 46; *Gerhard* AV Tf. 109; *Murray* Designs Tf. 10, 37; Mus. italiano III Tf. 2; Jahrb. XXXI 1916 Tf. 4, vgl. Compte rendu Petersb. 1866 Tf. 5, 1 (Striche). Andeutung unterseeischen Ortes: Gr. Vm. Tf. 5 (Abb. 398). Klassisch malerisch: Gr. Vm. Tf. 67 (Abb. 583), vgl. Ann. d. Inst. 1867 Tf. C. — Malerische Mittel §§ 359, 408.

§ 413 Die Komposition der Bilder steht im strengen rotfigurigen Stil auf einer anderen Stufe als im schwarzfigurigen; sie kann und muß daher hier etwas genauer betrachtet werden als dort, wo zwischen einem Hinweis auf die Grundzüge und einer Monographie kein rechtes Mittelding möglich ist. Die Maler des neuen Stiles hatten keinen unmittelbaren Zusammenhang mehr mit dem orientalisierenden Stile, dessen Wesen im rein Dekorativen lag; andrerseits war bildliche Schilderung von beliebigem Umfang ihnen nichts aufregend Neues, sondern ererbter Besitz. Für sie lag das Neue in der Naturbeobachtung und den formalen Problemen einer entwickelten Zeichnung sowie in der größeren menschlichen Nähe zu ihrem Gegenstande. Die Folgen dieser Sachlage traten wie überall so auch in der Komposition nicht gleich, sondern erst nach Überwindung der Anfangsschwierigkeiten und nach voller Ausbildung der dem Stil eigentümlichen Mittel ganz in die Erscheinung.

Sehen wir von den Anfängen zunächst ab, so ergibt sich Folgendes. Die Maler sahen im Dekorativen weder ihre alleinige oder hauptsächliche Aufgabe noch auch einen lästigen Zwang. Die Forderungen einer angemessenen Flächenverzierung und die Mittel zu ihrer Erfüllung waren ihnen geläufig und selbstverständlich. Ihre Gestalten und Bilder schmiegten sich, der allgemeinen Kunststufe entsprechend, noch ohne weiteres der Fläche an; die bescheidenen Tiefenanregungen fallen für unser abstraktes Sehen noch nicht ins Gewicht. Was sie formal und sachlich zu sagen hatten, konnten die Maler also in der Fläche und unter gleichmäßiger und rhythmischer Verzierung bezw. Füllung dieser Fläche sagen. Dies bedeutet jedoch nicht, daß sie sich bei ihren Kompositionen auf unmerkliche Erfüllung der dekorativen Forderungen beschränkt hätten; sie wußten vielmehr verschiedene Register zu ziehen und scheuten sich auch nicht, bisweilen die strengsten Formen rhythmischer Reihung und Symmetrie unverhüllt anzuwenden, und zwar nicht nur in sachlicher Begründung wie bei Wagenrennen oder Prozessionen. Aber dies war für sie ein Spiel, während es im schwarzfigurigen Stil ein ernsthafter Archaismus und im orientalisierenden selbstverständlich gewesen war. Wenn man dies Spiel als solches erkennt, wird man den Malern gerechter, als wenn man in der „Monotonie" derartiger Bilder nur ein Zeichen von Bequemlichkeit oder von Mangel an Erfindungsgabe sieht. Letzteres trifft nur in der Frühzeit zu, wo der Stil noch nicht Herr seiner Mittel war; bei manchen Schalen des epiktetischen Kreises liegt wirklich eine Art Rückfall in die Weise des orientalisierenden Stiles vor: um ihre Gestalten (Abb. 322, 350)
in Streifen zu ordnen, bedurften die Maler wieder der Hilfe einer äußerlichen Rhythmik, die sie jedoch noch nicht mit innerem Leben zu erfüllen verstanden. Wenn dies aber Duris so glänzend gelang wie in den streng symmetrischen Kompositionen seines Waffenstreites Abb. 459 f.
oder seines Silenpsykters, so ist die Symmetrie wahrlich kein Rest altertümlicher Steifheit, Gr. Vm. Tf. 48, 54
sondern ein Ausfluß des gleichen rhythmischen Gefühles, dem wir die Blüte der reif archaischen und frühklassischen Giebelplastik verdanken — eine Blüte, die anscheinend nicht über die Mitte des 5. Jahrh., den Parthenon, hinabreicht. Derselbe Duris hat nun aber nicht nur in anderen Fällen die Symmetrie mehr oder weniger zum Gleichgewichte gemildert, sondern schon vor dem Waffenstreit in der Rüstungsschale eine ganz andere, in ungebundene Abb. 455
Einzelgruppen aufgelöste Flächenfüllung versucht, ohne durch den Gegenstand, wie bei den Gr. Vm. Tf. 53
Theseustaten, dazu genötigt zu sein; er folgte darin dem Panaitiosstile des Euphronios. Seine frühen Kleophradesschalen zeigen streng dekorative Reihung und gut verzahnte freie Parataxe nebeneinander. Abb. 450

Duris wird nun nicht mit Unrecht vorgeworfen, daß er mit der Zeit in eine flüchtige § 414
Mache verfallen sei und zumal seine Ephebenschalen oft allzu mühelos heruntergemalt habe. Dieser Tadel gilt jedoch allgemein und darf keineswegs darauf begründet werden, daß er bei einzelnen Schalen die gleiche „Schablone" wiederhole: im Außenfriese sechsmal oder gar im Innenfriese zehnmal rund herum den gleichen Liebhaber vor dem gleichen sitzenden Epheben. Hier hat er eben einmal ein Gestaltenornament in gleichmäßiger rhythmischer Reihung geben wollen, aber im einzelnen hat er sich die Arbeit eher schwerer gemacht als bei anderen Ephebenschalen, wo er seinen Typenvorrat stärker beanspruchte; denn die Gestalten sind eben nicht nach der Schablone gemalt, sondern alle noch verschiedener als sich bei freihändiger Arbeit von selbst versteht: beim Malen wurden sie ihm zu Studien des Motives. Diese höhere Bedeutung der Einzelgestalt gegenüber schwarzfigurigen Bildern gleichen Ranges folgt aus der allgemeinen Stellung des strengen rotfigurigen Stiles und ist eines seiner wesentlichen Merkmale; sie zeigt sich in noch höherem Grade bei Hieron-Makron, wo unter den „einförmig" wiederholten Gestalten und Paaren höchst reizvolle Abwandlungen vorkommen; so der Knabe, der sich vor dem Liebhaber enthüllt. Gewiß wird Abb. 444
auch Makron selbst seine frei bewegten, ausdrucksvollen Mänadenbilder höher eingeschätzt Abb. 438
haben; aber müssen wir deshalb den dekorativen Wert und das Interesse der Motivstudien in den schlichten rhythmischen Reihungen verkennen?

Die strenge Komposition der besten Bilder des Duris endlich ist keineswegs rein dekorativ, Abb. 453, 459 f. Gr. Vm. Tf. 54; 74 1
sondern stellt die glücklichste Synthese allgemeiner und dekorativer Rhythmik dar. Selbst
ein Meister der Komposition wie Brygos, der auch in den bewegtesten, gruppenreichsten Abb. 419 f. Gr. Vm. Tf. 25
Bildern die dekorativen Forderungen mühelos erfüllte, hat auf der Würzburger Komosschale Abb. 422 f. Gr. Vm. Tf. 50
wenig dazu getan, um das Grundschema der einfachen Reihung zu verhüllen; dafür hat

er es freilich mit soviel innerem Leben erfüllt, daß wir zunächst nur dies sehen und die dekorative Wirkung trotz der zwölfmaligen Wiederholung des Schreitmotives mehr unbewußt empfinden. Stark ins Auge springt sie uns dagegen auf seiner unsignierten Troilosschale: dort läßt auch er die Reihung ganz als Gestaltenornament wirken, und dieselbe altertümliche Kriegerreihe finden wir auf der Rückseite des unsignierten Amazonenkraters von Euphronios, dessen Vorderseite eine kunstvolle Komposition zeigt; beides wiederholt sich etwas weniger auffällig auf seiner signierten Geryonesschale und die Komosschale im Panaitiosstil berührt sich wieder mit der Würzburger Schale des Brygos. Wer Ones]imos für einen bedeutenden Meister oder gar für den „Brygosmaler" hält, mag hier auch die Reiterreihe auf seiner signierten Schale nennen.

Gr. Vm. Tf. 62 Abb. 395 Gr. Vm. Tf. 61, 22 Abb. 391, 409 f. Hartw. Tf. 47 Hartw. Tf. 53

§ 415 Schließlich ist der kompositionellen Bedeutung *einzelner Gestalten* zu gedenken. Die allgemeine Höherwertung der einzelnen Gestalt gegenüber dem schwarzfigurigen Stile wurde schon bei den rhythmischen Reihungen erwähnt; sie kommt vollends zur Geltung, wenn die Gestalt allein steht (vgl. § 240). Die Aufgabe des Malers war verschieden je nach den dekorativen Bedingungen. Die „*nolanische*" Verzierungsweise[1]) und das vollkommen gefüllte *Rundbild* stellen die Extreme nach beiden Seiten dar. Erstere setzt die Einzelgestalt ohne Rahmen, oft genug auch ohne Standlinie in die schwarze Fläche eines hohen Gefäßes; sie wirkt dort für sich wie eine Statue, und zwar auch bei starker Bewegung (Diskobol des Myron!); dekorativ ist sie ein vornehm einfacher Schmuck, wirkungsvoller als in engem Rahmen. Oft stehen beide Seiten des Gefäßes in Beziehung zueinander, wie ja sogar inhaltreiche Szenen bisweilen in zwei Bildfelder zerlegt sind; so Perseus und eine Gorgone oder Herakles und eine schießende Amazone, die wir auf dem Krater von Arezzo in einem größeren Bilde wiederfinden: bezeichnend für die Beweglichkeit der Kompositionstypen. Bisweilen ist die Beziehung formal angedeutet, aber sinnlos; denn Herakles schießt doch nicht auf Poseidon. Anders zu bewerten sind die Einzelgestalten auf den schlanken Lekythen, immer nur eine vorn; denn die Fläche des Gefäßes flieht rasch neben der verhältnismäßig großen Gestalt, unter welcher nie das Ornamentband fehlt; die Gestalt pflegt nicht statuarisch, sondern als Bild zu wirken und ist demgemäß oft mit Beiwerk komponiert. Dies gilt auch für eine der späteren Formen des eingestaltigen *Rundbildes*; seine Frühzeit wird dagegen von dem Grundsatze vollkommener Füllung durch die Gestalt selbst beherrscht. Dabei wurden anfangs im Anschluß an den schwarzfigurigen Stil uralte Typen wie der des umgewendet Laufenden, der noch eine lange Entwicklung erlebte, benutzt, bald aber eine ungemein motivreiche Eigentypik entwickelt. Dies Erwachsen im Rund bedingt vielfach einen gewissen Mangel an Standfestigkeit; man fragt sich oft, wo eigentlich die Achsen des Bildes, d. h. die Bodenlinie und die Senkrechte darauf, zu denken seien; denn Segmentlinien sind bei solcher Komposition selten und die Gliedmaaßen, zumal die Beine, wirken oft wie Speichen. Diese Durchdringung des Dekorativen und des Motivischen zu einem entschiedenen Eigenleben schließt im allgemeinen statuarische Wirkung aus und man fühlt sie selbst in einem Falle nicht, wo der Vergleich die auffälligste Ähnlichkeit mit der Rückseite des myronischen Diskoboles zeigt; sie ist auch weiterhin im Rundbilde selten, bei sparsamer und unräumlicher Füllung der seitlichen Segmente jedoch nicht ausgeschlossen. — Mit diesem raschen Überblick dürfte die in aller dekorativen Komposition grundlegende Frage nach *dem Verhältnis des darstellerischen und des dekorativen Momentes* hinreichend geklärt sein. Der strenge rotfigurige Stil hat auch auf diesem Gebiete den Vorzug, sich ebenso frei in der Verwendung alten Gutes wie neuer Errungenschaften zu bewegen und sich künstlerisch vollkommen aussprechen zu können, ohne wie der frühklassische Stil in Konflikt mit seiner dekorativen Aufgabe zu geraten.

Abb. 331, 472, 764 Abb. 395 Abb. 335 Abb. 321 ff., 347 ff., 353 Hartw. Tf. 64

§ 416 Eine erschöpfende Analyse der *Kompositionsweise*, die eine monographische Behandlung erfordert, müßte auch die *Elemente der Komposition*, und zwar nicht nur als Einzeltypen, sondern auch vergleichend betrachten; die formgeschichtliche Untersuchung bedarf der Ergänzung durch eine vergleichende Typengeschichte. Wie lohnend das ist, zeigt schon das wenige, was darin bisher geleistet ist. So hat man bemerkt, daß im Rundbilde das gleiche Kompositionsschema dazu dient, einen Silen liegend aus einer Amphora trinken

[1]) Der von einem zufälligen Fundorte stammende Ausdruck ist bedeutungslos, aber eingebürgert.

und einen Jüngling stehend die Amphora auf seinem Fuße balancieren zu lassen. Weiter führt folgendes Beispiel. Im Rundbild ein nacktes Mädchen vor einem vom Rand überschnittenen niedrigen Becken; über diesem erscheint das Gewand, das sie zusammengerollt auf dem linken Arm hält, das andere Segment füllt ihr mit einem großen Bügelgefäße zurückgeschwungener rechter Arm. Dies Schema wiederholt sich im Rund bei einem anderen Mädchen mit Schale und Kanne vor einem Tisch und bei Jünglingen: ein Gerüsteter hält den Schild über einer „Basis", auf einer zweiten liegt hinter ihm sein Helm; ein anderer hält den Stock zurückgeschwungen, den Skyphos vorgestreckt, darunter füllt der Mantel und eine Inschrift. Es findet sich aber auch auf Lekythen in leichter Abwandlung: eine nackte oder bekleidete Frau legt ein Gewand auf einen Stuhl; hinter ihr ein Schemel oder ein Wollkorb, oben ein Spiegel.

Wir betrachten jetzt die äußeren Formen der Komposition etwas näher. Über die „nolanische" Weise bedarf es nach dem, was oben über die durchaus vorherrschenden Einzelgestalten gesagt ist, nur weniger Worte. Zwei einander großenteils deckende Gestalten, die auch sonst vorkommen, sind formal nur eine Bereicherung der Einzelgestalt. Zwei Gestalten nebeneinander oder gegenüber sind im strengen Stile seltener als später, drei Gestalten mit Gruppenbildung und andere Bereicherungen sind vereinzelt. Das Fehlen der seitlichen Rahmenleisten wird bei ihnen infolge der Rundung der Gefäßwand nicht stark empfunden: die stets vorhandene Fußleiste ersetzt fast den Rahmen; Bildfeldern und geteilten Friesen gegenüber besteht nur ein dekorativer, kein kompositioneller Wesensunterschied und auch dieser verschwindet bei breiten Bildern bis auf die Fußleiste. Wichtiger ist, daß die Grenze des viereckigen Bildfeldes auch nach der anderen Seite nicht scharf ist: sie verwischt sich gegenüber dem durch Henkelornamente geteilten Friese; denn für die Komposition ist es meist gleichgültig, ob die seitliche Begrenzung durch eine Leiste oder durch ein bewegteres Ornament gebildet wird. Im Grunde hängt es mehr von der Gefäßform und der Komposition als von der Rahmung ab, ob wir ein Bild als solches oder als Teil eines Frieses empfinden. Ganz auf sich gestellt ist dagegen das Rundbild; in seiner Eigenart stellt es besondere Anforderungen an die Komposition, die sich im Bildfelde vorwiegend einfach, im Fries äußerst reich und mannigfach zeigt.

Abb. 473, vgl. 338, 381 — Abb. 765 — Abb. 362 f.

Die bedeutendsten Bildfelder finden sich auf Bauchamphoren, hauptsächlich zur Zeit der Blüte dieser Form im älteren strengen Stile, doch auch später noch in hervorragenden Beispielen. Die Pelike, in mancher Hinsicht die Erbin der Bauchamphora, und vollends Halsamphora und Stamnos treten daneben zurück; da sie weniger Raum bieten, neigen sie dazu, den Rahmen aufzugeben. Bisweilen ist wie im schwarzfigurigen Stil ein größeres Bild auf beide Felder verteilt. Euthymides hat bei dem unsignierten Raube der Korone wenigstens die Vorderseite in sich geschlossen komponiert, während die Rückseite wie ein Stück Fries wirkt. Auf der ihm nahestehenden Pelike mit dem Tode des Aigisthos sind beide Bilder formal und sachlich nur gemeinsam verständlich; auf *Reichholds* Tafel stehen sie nebeneinander wie zwei Metopen, auf welche ja größere Bilder auch oft verteilt sind. Der ebenfalls meist mit Bildfeldern verzierte Krater mit Stangenhenkeln spielt im strengen Stil noch keine bedeutende Rolle. Große Einzelfelder finden sich auf beiden Hydrientypen, auf der Kalpis jedoch von so ungünstiger Form, daß dort ein kleines Feld oder ein Fries auf der Schulter bevorzugt wurde. Auch auf bauchigen Kannen sind Bildfelder beliebt; sonst sind sie auf kleinen Gefäßen äußerst selten. Der Fries läuft selten ohne jede Störung durch Henkel rundum, so bei Psykteren und im Inneren von Schalen; schon beim Kelchkrater ragen die Henkel hinein, wenn sie auch darunter ansetzen. Dadurch ließen sich die Maler jedoch ebensowenig stören wie durch hoch ansetzende Henkel bei Spitzamphora, Volutenkrater, Skyphos. Aber auch Außenfriese von Schalen sind bisweilen unter den tiefer greifenden Henkeln durchkomponiert, nicht nur mit Füllwerk, sondern auch mit handelnd bewegten Gestalten. Bei der Vivenziohydria trennt der Henkel die deutlich bezeichneten Enden der Komposition. Nur ausnahmsweise wurde ohne jede Rücksicht auf die Henkel rund herum gemalt; so kommt an einem Stamnos ein Henkel mitten aus einer Gestalt heraus. Gewöhnlich ist die tektonische Teilung durch die Henkel berücksichtigt, oft durch Palmettenranken betont; so selbst bei Volutenkrateren, deren hoher Henkelansatz zur Rundkomposition aufforderte. Daß die so getrennten Friesbilder wie gerahmte Felder wirken können, ist oben

§ 417 — Abb. 368 f. Gr. Vm. Tf. 33 — Abb. 370 Gr. Vm. Tf. 72 — Abb. 378 Gr. Vm. Tf. 34 — Abb. 771, vgl. 573 — Abb. 379 Gr. Vm. Tf. 44 — Abb. 391, 419 — Abb. 378 — Abb. 395

Abb. 395, 368 f. Gr. Vm. Tf. 61 f., 33 Abb. 421 ff., 459 f., 463 gesagt. Das Verhältnis beider Seiten ist z. B. auf dem Amazonenkrater von Arezzo genau so wie auf der Helenaamphora des Euthymides; auf Schalen behandelt oft auch das Rundbild den gleichen Gegenstand, was man ohne allzu tiefen Sinn eine trilogische Komposition zu nennen pflegt.

§ 418 Gleichmäßige Flächenfüllung ist in Bild und Fries die Regel. Ausnahmen sind selbst in dem schwierigen Rund nicht häufig und selten stark; am ehesten erinnern noch einzelne Teller (eine verhältnismäßig seltene Form) an die nolanische Weise: die Gestalten Abb. 357 sind kleiner als der Raum verlangt und stehen auf einer Fußlinie, die nicht bis zum Abb. 479 Rande läuft. Von wenigen landschaftlich-räumlichen Bildern abgesehen, hat die menschliche Gestalt sonst gewöhnlich volle Bildhöhe, stößt oft genug mit dem Kopf an den Rand und Abb. 369, 419 f. Gr. Vm. Tf. 33, 25 ragt selbst in den Rahmen hinein; Helmbüsche werden sogar vom Gefäßrand abgeschnitten. Die „Isokephalie" ist jedoch nicht pedantisch durchgeführt, ebensowenig die Flächenfüllung Gr. Vm. Tf. 133 bei etwas ungleicher Kopfhöhe. So sind auf der Ringkampfamphora des Andokides zwar Abb. 314 im Bilde des Dreifußkampfes die vorgeneigt weit ausschreitenden Männer größer und daher von gleicher Kopfhöhe wie die ruhig stehenden Frauen (Athenas Busch ragt in den Rahmen), in dem Palästrabilde dagegen bleibt Raum über den mittleren Ringern; nur der Stab des Aufsehers strahlt etwas Füllung über sie aus. Dagegen ragt der hochgehobene Ringer auch nicht höher auf als der stehende Aufseher, obwohl der Maler auf der beidstiligen Herakles- Abb. 315 Gr. Vm. Tf. 4 amphora den Schädel des liegenden Helden ebenso wie den Busch der Athena in den Rahmen eingreifen ließ, also einen Ausweg kannte. So ist auch auf seiner Pariser Amphora der Abb. 313 Kitharrhode auf dem Bema erheblich kleiner als die Zuhörer. Bei sitzenden Hörern wäre das Verhältnis unerträglich geworden; daher ließ Euphronios seinen Flötenspieler das Podium Abb. 393 eben erst vorgebeugt ersteigen und die Hörer lässig dasitzen, so daß man etwas Raum über ihren Köpfen als natürlich empfindet. Dies ist schon eine verhältnismäßig sehr freie Flächenfüllung, die nicht einmal ornamentalen Wert hat wie das Auf und Ab der Köpfe bei ge- Abb. 444 reihten Paaren von Männern und Knaben, Stehenden und Sitzenden u. a. m. Wieder anders Abb. 369 verfuhr Euthymides bei dem unsignierten Mädchenraub; er wollte seinen Theseus natürlich nicht klein machen; daher ließ er die hochgehobene Korone mit dem ganzen Kopf in den Abb. 364, 366 Rahmen ragen wie sonst den Diskos des Phayllos oder den von Hekabe erhobenen Helm des Hektor; für diesen hat er sogar das Rahmenornament durch ein besonderes kleines Feld unterbrochen. — All das ist grundsätzlich nicht anders als im schwarzfigurigen Stile; das gleiche gilt für die oft sehr erheblichen seitlichen Überschneidungen durch den Bildrand. Abb. 368, 381, 389 Dabei ist zu scheiden zwischen dem häufigen Hineinragen in die Rahmenleiste oder das Abb. 461 f. Henkelornament und dem vollständigen Abschneiden. Dies betrifft nicht nur Gegenstände, von Lanzenschäften bis zu Gebäuden, sondern bisweilen auch Gestalten. Bei solchen wurden Abb. 445, 465 f. kleine Überschneidungen, die wie Verstümmelungen wirken konnten, möglichst vermieden; Abb. 356, 467 große dagegen sind bekanntlich ein ganz allgemeines, die Vorstellung anregendes Kompositionsmittel. Sogar im Rundbild ist es erträglich, wenn eine Eberprotome wie aus dem Dickicht gegen einen überraschten Jüngling losfährt; dagegen hat es der frühklassische Stil auch Vgl. Abb. 489 hierin zu arg getrieben, wenn er ein Rund mit einem Jüngling und dem Hinterteil eines Pferdes füllte.

§ 419 Die Flächenfüllung ist als solche unabhängig vom Rhythmos der Komposition und kann auch durch eine einfache Parataxe von Gestalten und Gegenständen, wie etwa im Friese der Hartw. Tf. 58 Troilosschale des Euphronios, erreicht werden, sofern deren Umrisse sich einigermaßen ineinanderschmiegen. Dies ist zumal im älteren Stile, besonders bei den Schalen des epiktetischen Kreises, aber natürlich auch noch später nicht immer der Fall, so daß Lücken und eine dekorativ ungünstige Ungleichmäßigkeit in der Verteilung von Hell und Dunkel entstanden. Das ist um so fühlbarer, als die Füllung mehr oder minder dicht zu sein pflegt; eine an die „nolanische" Weise erinnernde weiträumige Anordnung, bei welcher der Grund erheblich mehr Fläche einnimmt als die Gestalten, ist äußerst selten. Das Ideal ist eine mäßig dichte Füllung nur durch menschliche Gestalten; Gegenstände, die nicht mit den Gestalten verbunden sind wie Schilde oder Stühle, sind mehr oder minder Lückenbüßer, sofern das Bild nicht räumlich gedacht ist; daher fehlen auch bei Symposiasten oft die Klinen und Abb. 464 Tische. Auch Duris hat bei seinen Gelagebildern den Raum für die rhythmisch gereihten Gefäße über der Kopfreihe nicht diesem Beiwerk zuliebe gelassen; er füllte damit nur eine

Leere, die in dem gegebenen Rahmen dadurch entstand, daß er neben den üblichen beiden Klinen noch sein Kraftstück, die vom Kopfende gesehene Kline, zeigen wollte; deswegen mußte er sie kleiner, also auch niedriger machen. Aber selbst Gestalten können als Lückenbüßer wirken. Dies gilt nicht für Fälle eines natürlichen Einfügens wie von Kindern oder Hunden, wohl aber von Bildern wie dem Antaioskampfe des Euphronios: die Dreiecksform der großen Ringergruppe wird durch die kleinen Frauen und durch die Waffen des Herakles zum Rechteck ergänzt. Endlich ist ein schwaches und vereinzeltes Aufleben des alten Füllornamentes gegen Ende des strengen Stiles zu bemerken. — Der Dichte der Füllung sind durch die technischen Bedingungen des zeichnerischen, nicht malerischen Stiles Grenzen gezogen: Schichtung und Überschneidung der Gestalten sind durch die Forderung nach Klarheit der Umrisse beschränkt. Gegen diese Forderung hat Makron verstoßen, wenn er auf seinem Helenaskyphos mehrere Gestalten zu einer schon aus geringer Entfernung unklaren Masse zusammengerückt hat: es ist fast gar kein Grund zwischen ihnen sichtbar. Bei Peithinos gilt dies nur für die einzelnen männlichen Liebespaare; dort liegt aber eher ein auf Betrachtung aus der Nähe berechnetes Raffinement vor und die Gruppen sind als Massen dekorativ geformt und verteilt. Klar genug wirkt auch die alte Parallelschichtung („seitliche Staffelung"), zumal sie auf zwei Gestalten beschränkt zu werden pflegt; selbst ein so dichtes Gedränge wie auf der Sosiasschale ist deshalb nicht eigentlich unklar. Bei vielfachen Überschneidungen, die zumal Brygos liebt, aber auch der ihnen sonst abholde Duris gelegentlich anwendet, kommt es darauf an, am rechten Ort immer wieder etwas Grund sehen zu lassen und auch sonst Gegensätze wie zwischen dichten Gewandfalten und anders gerichteten Gliedmaaßen, die sich davon abheben, wirken zu lassen; so bleibt auch das Getümmel der Iliupersis des Brygos durchaus klar und dekorativ in der Massenverteilung.

Abb. 392 — Abb. 470 Hartw. Tf. 72 ff. — Abb. 435 f. Gr. Vm. Tf. 85 — Abb. 417 — Hartw. Tf. 25 — Abb. 395, 418 Gr. Vm. Tf. 61, 123 — Abb. 392 — Abb. 419 f. Gr. Vm. Tf. 25

Die Hauptkategorien der Kompositionsweise sind oben schon verschiedentlich berührt worden. Einfache und rhythmische Reihung und Symmetrie kommen sowohl rein wie in vielfacher Verschleierung und Durchkreuzung vor. Die Symmetrie geht in Gleichgewicht, die Reihung in Parataxe und Gruppenbildung, die parataktische Gruppe in die synthetische über; die verschiedenen Grade von Berührung, Schichtung, Überschneidung spielen dabei wesentlich mit. Die kompositionelle Kunst liegt oft viel mehr in der Durchführung im einzelnen als in dem Gerippe der Komposition. So schmiegen sich bei dem Mänadenchor des Hieron die Umrisse zu einer vollendet organischen Flächenfüllung zusammen, ohne daß eine entschiedene Rhythmik vorläge; gerade in der wogend bewegten Parataxe liegt der Ausdruck, in der strahlenförmigen Anordnung der dekorative Wert der Komposition. Bei dem unsignierten Pariser Thiasos des Brygos sind Rhythmik und Überschneidungen stärker, aber auch dort liegt das Hauptverdienst im organischen Ineinanderfügen. Dies gilt auch für den unsignierten Amazonenkrater des Euphronios, der darin über der Geryonesschale steht; beiden bewegten Bildern verleihen die Schilde vor und hinter Herakles Halt und Ruhe. Wieviel auch bei ruhigen Dreigestaltenbildern auf das Ineinanderfügen ankommt, zeigen am besten Vergleiche, z. B. zwischen den Hektor- und Phayllosbildern des Euthymides und der Münchner Amphora des Kleophradesmalers: dies reifere Werk kommt ohne Lücken und Lückenbüßer aus; etwas Symmetrie spielt nur bei dem Athletenbilde mit. Diesen Maaßstab darf man natürlich nicht schematisch überall anlegen; dem Flötenkonzerte des Euphronios z. B. würde man damit Unrecht tun: seine fast anachronistisch auf ein freies Gleichgewicht gestellte Komposition verzichtet auf gleichmäßige Flächenfüllung.

§ 420 — Abb. 438 — Abb. 427, 430 — Abb. 395, 391 Gr. Vm. Tf. 61, 22 — Abb. 364, 366; 372 f. Gr. Vm. Tf. 14, 81; 52 — Abb. 393 — Gr. Vm. Tf. 93

Ein wichtiger Abschnitt der erforderlichen Monographie muß die ungemein mannigfache Gruppenbildung behandeln. Ihre für sich und im Zusammenhang einfachste Form haben wir in der rhythmischen Wiederholung zweier parataktisch zusammengestellter Gestalten kennen gelernt; ihr dekorativer Wert wird bei Stehenden im Schalenfriese noch durch die strahlenförmige Anordnung erhöht. Diese wirkt auch in den freier behandelten „Unterhaltungen" des spätarchaischen und klassischen Stiles mehr oder minder stark; mit Recht hat man in diesen „Mantelfiguren" einen Verzicht auf bewegte Bilder zugunsten dekorativer Monumentalität erkannt: die klassische Form eines alten Erbes aus den rein dekorativen geometrischen und orientalisierenden Stilen. Stärker bewegt und dekorativ nur auf leidliche Flächenfüllung angelegt sind parataktische Gruppierungen von zwei und drei Gestalten mit eingefügten Einzelgestalten wie in dem Komosfriese des unsignierten Amazonenkraters von

Abb. 444 — Abb. 465 Gr. Vm. Tf. 105 Hartw. Tf. 75 — Abb. 395, 455 Gr. Vm. Tf. 61 f., 53

Euphronios oder auf der Rüstungsschale des Duris und in vielen palästrischen Bildern. Abb. 351 Synthetische Gruppen der gleichen freien Art mit landschaftlichen Füllstücken sind die Theseustaten, deren z. B. Euphronios vier zu einem gut abgewogenen Friese zusammengefügt hat. Bisweilen leidet die dekorative Wirkung unter dem Interesse an der Einzelgruppe, so Hartw. Tf. 16 auf der bedeutenden palästrischen Schale mit dem Lieblingsnamen Kephisophon. Dagegen Gr. Vm. Tf. 48 war für Duris bei seinem Silenpsykter die kunstvolle Symmetrie von je zwei dreigliedrigen Abb. 459 f. und zweigliedrigen Gruppen die Hauptsache; in seinem zentral komponierten Waffenstreite sind beide Interessen ziemlich ausgeglichen, freilich bei einer sehr einfachen Gruppenform. In Abb. 419 ff. frei rhythmischer und flächenfüllender Gruppenbildung mit vielen Überschneidungen steht Abb. 378 Brygos obenan; seine Iliupersis übertrifft darin noch die der Vivenziohydria. Die dreigliedrige Kampfgruppe hat er durch zwei ausdrucksvoll unterschiedene rückblickend Flüchtende zu einem fünfgliedrigen Schema erweitert; aber wer empfände darin das Schema als solches? Endlich ist auf die unten genauer behandelten Rundbildgruppen zu verweisen.

§ 421 Komposition. Vgl. *Pottier* Cat. 830 ff., allgemein mit einigen formalen Beobachtungen (839 ff., zum Teil abweichend von dem oben Ausgeführten); *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 119 ff. (feine Bemerkungen und Vergleiche mit der Plastik, Westgiebel von Ägina und Silenpsykter des Duris, olympischer Westgiebel und Iliupersis des Brygos; auch der äginetische Ostgiebel wäre mit Duris zu vergleichen: Waffenstreitschale). Bei den Abbildungen ist zu beachten, daß die Übertragung in die Ebene Verschiebungen bedingt, die bei starker Krümmung der Gefäßwandung nicht unerheblich sind (z. B. W. V. VI Tf. 9). Beispiele. Verhältnis des Darstellerischen und des Dekorativen. Reihung und Symmetrie im schwarzfigurigen Stile: Klitias, Gr. Vm. Tf. 13 (Eberjagd, Reigen); epiktetisch: W. V. D Tf. 2, 4, 5 unten, 7 links unten; Louvre Tf. 88, 4; 90, 15; Journ. hell. stud. XII 1891 Tf. 19; *Schmidt* Münchn. arch. Studien 371; Duris: Abb. 459 f.; Gr. Vm. Tf. 48, (Abb. 455) 54 (anders 53: Einzelgruppen), 74, 1 (Abb. 453, Gleichgewicht); Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 1 f. (*Hoppin* I 210 ff., Töpfer Kleophrades); W. V. VI Tf. 8a, b (*Hoppin* I 255 f.), vgl. *Hartwig* Tf. 65 f. Abb. 444 (nicht Duris). Hieron: W. V. A Tf. 3, C Tf. 4 (*Hoppin* II 65, 89); Mänaden A Tf. 4 (Abb. 438); Abb. 391 Brygos: Gr. Vm. Tf. 50 (Abb. 422 f.); Mon. Piot XVI Tf. 16 (15); Euphronios: Gr. Vm. Tf. 22, 62 (61, Abb. 395); Onesimos: *Hartwig* Tf. 53 (*Hoppin* I 401). Einzelgestalt; früh rotfigurig zwischen Abb. 362 f. Augen: Louvre Tf. 72 f. (jünger Tf. 98, 81); am Halse: Tf. 88, 2 f.; nolanisch: Arch.-ep. Mitt. V 1881 Abb. 330 f., 472, 704, vgl. 787 Tf. 4; *Gerhard* AV Tf. 299 (Epiktet); Gr. Vm. II 9, vgl. Tf. 61; III 77 Tf. 134; Journ. hell. stud. XXXI 1911, 278, 281, 284 Tf. 8, 12 f., 16; *Gerhard* Trinksch. u. Gef. Tf. 21; *Masner* Österr. Museum Tf. 6; (Lekythos: *Gardner* Ashmol. Vases Tf. 23 f.; *Perrot* X 649 ff.); gerahmt: Annual Brit. Sch. Ath. XVIII Tf. 11 ff. *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 32; Rundbild: *Murray* Designs Tf. 1—5; Louvre Tf. 72 (schwarzfigurig), 73, 89—91, 96—99; *Hartwig* Tf. 1 f. (2, 1 Segment); Museo italiano III Abb. 351; 324, 462 Tf. 2 (Segment Wasser, vgl. Designs Tf. 10, 37, jünger); Beiwerk Designs Tf. 6, 24; 8, 31 f.; 9, 33; 11, 44; 13, 49; statuarisch *Hartwig* Tf. 64. — Elemente der Komposition. *Bie* Kampfgruppe und Kämpfertypen, Berlin 1891, 60 ff.; *Schmidt* Der Knielauf u. d. Darstellung d. Laufens u. Fliegens in d. älteren griech. Kunst, Münchn. arch. Studien 250 ff.; *Jacobsthal* Göttinger Vasen 33 ff. Vergleiche: *Hartwig* Jahrb. VI 1891, 253 Tf. 5, 1; Louvre Tf. 73, 129, dazu *Jacobsthal* a. O. 44, 1; *de Mot* Bull. Mus. Bruxelles 1908, 82 f.; Arch. Zeit. XIX 1861 Tf. 150; *Hartwig* Tf. 11; *Perrot* X 647—651; vgl. Abb. 473 Gött. gel. Anz. 1910, 822, 2. — Äußere Kompositionsformen. „Nolanisch" zweigestaltig: Journ. (338, 381) hell. stud. XXXI 1911, 276 Tf. 15 (gedeckt, vgl. Gr. Vm. II 184, Rundbild, Tf. 91) Tf. 9 f.; Jahrb. XXXI 1916, 78; *Pellegrini* Vasi di Bologna 43 f.; Mon. d. Lincei XVII 401; *Walters* I Tf. 36 (undekorativ räumlich und schief). Reicher Gr. Vm. II 277 Tf. 113; vgl. *Hartwig* 265 f.; *Masner* Österr. Museum 49 Tf. 7, 331; dagegen ist bei *Leroux* Vases de Madrid Tf. 22, 169 das Verhältnis von Gestalten und Fläche nicht mehr „nolanisch", wenn auch die Fußleiste nicht umläuft. — Bildfelder. Verhältnis Abb. 368 f. (395) zum geteilten Friese: vgl. z. B. Gr. Vm. Tf. 33 und 61 f.; breite Felder Annual Brit. Sch. Ath. XIX Abb. 389 (362 f.) Tf. 18; schmale XVIII Tf. 11—14, vgl. Louvre Tf. 88, 2 f. Bauchamphora: Louvre Tf. 92 f. 44 ff.; Gr. Vm. I 15, 63, 173, II 167, Tf. 4, 14, 81, 91, 111, 133; jünger I 262 Tf. 52; Pelike: II 81 Tf. 72; dort und bei der Bauchamphora Tf. 33 sowie der Halsamphora Annual Brit. Sch. Ath. XVIII Tf. 13 f. sind beide Felder ein Bild; Pelike mit breitem Bild: *de Ridder* Bibl. nat. II Tf. 14, 390; Stamnos: Gr. Vm. Tf. 124; Krater mit Stangenhenkeln: *Pellegrini* Vasi Felsinei 92; Journ. hell. stud. XXXII 1912, 356 (Annual Brit. Sch. Ath. XVIII 225 VI); Hydria und Kalpis: Louvre Tf. 92, 41; 94, 49 ff.; Gr. Vm. II 66 f. Tf. 71, vgl. 34. Fries. Glatt umlaufend: Louvre Tf. 95, 57; Abb. 771 (394) Gr. Vm. I 77 Tf. 16, 48, 63 (Psykter); W. V. VI Tf. 8a (Schale); trotz der Henkel umlaufend: Louvre Abb. 379, 391, 435 f. (396) Tf. 93 f. 47 f. (Kelchkrater mit Henkelpalmetten: Tf. 91, 101); Gr. Vm. Tf. 22, 44 f., 84 f. u. ö.; W. V. Abb. 378; 362 f.; 395 f. A Tf. 7; *Gerhard* Trinkschalen Tf. 10, A B, vgl. Not. d. scavi 1916, 45; Annual Brit. Sch. Ath. XVIII Tf. 15. Vivenziohydria: Gr. Vm. Tf. 34. Henkelpalmetten oft, z. B. Louvre Tf. 88 (vgl. *Masner* Österr. Abb. 368 f. Museum 39, Bildfeld), Tf. 91 f., 99, 101; Gr. Vm. Tf. 61 f. Volutenkrater, vgl. die Bildfelder Tf. 33. Fries und Rundbild trilogisch: *Pottier* Cat. 830 ff., vgl. *Jacobsthal* Göttinger Vasen 35.

§ 422 Flächenfüllung; Bild und Rahmen. Unvollkommen im Rund: *Hartwig* Tf. 64, vgl. 5; Abb. 357 67, 4; Gr. Vm. III 81 (räumlich); Teller Louvre Tf. 96, 67; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 13, 1, Abb. 419 f. vgl. 30, 309 (frühklassische Schale). Busch vom Gefäßrand abgeschnitten: Gr. Vm. Tf. 25. Andokides: Tf. 4, 111, 133 (Abb. 313 ff.); Euphronios: Tf. 93, 1 (Abb. 393); Köpfe auf und ab: W. V. A Tf. 3, C Tf. 4, VII Tf. 5 (mit Füllung); *de Ridder* Bibl. nat. II Tf. 14, 390; Louvre Tf. 93, 46 rechts;

Euthymides Gr. Vm. Tf. 14, 33, 81 (Abb. 364ff.). Hineinragen ins seitliche Ornament: Tf. 33, 62. Abb. 368
Abschneiden durch den seitlichen Bildrand; Bauwerk: Louvre Tf. 78, 204 (*Perrot* X Tf. 7); Gegenstände: Tf. 99, 98; *Murray* Designs Tf. 6, 24; 8, 31; 9, 33. Gestalten: Louvre Tf. 98, 81 (Designs Tf. 12, 48); W. V. A Tf. 8; Gaz. Arch. XII 1887 Tf. 14, 2 (Rund; umgekehrt Arch. Zeit. XLI 1883 Abb. 445, 465f.
Tf. 1, Fuß im Rahmen); *Hartwig* Tf. 15, 2; 70, 2; *Gerhard* AV Tf. 162, 3 (Eber); *Jacobsthal* Abb. 356, 467
Göttinger Vasen Tf. 10 (Pferdemeister; vgl. Gr. Vm. III 37 und Schildzeichen, *Hartwig* Tf. 9). Parataktische Füllung durch Gestalten und Gegenstände: *Hartwig* Tf. 58. Ungleichmäßige Füllung: Brit. Mus. Cat. III Tf. 1; Louvre Tf. 73 oben, 93f. 48; Gr. Vm. Tf. 15 linke Hälfte, 93, 1 (dies Abb. 393
infolge freien Gleichgewichtes). Weiträumig: Journ. hell. stud. XXXI 1911, 283 Tf. 14 (*Gerhard* AV Tf. 204). Lückenbüßer: Gegenstände besonders oft im Rund, Designs Tf. 8f., 31ff., 36; 13, 49; Abb. 462
14, 54; Symposion des Duris: W. V. VI Tf. 10; Gestalten Gr. Vm. Tf. 92 (Abb. 392, Antaios); natürlich (Abb. 464)
eingefügt Tf. 103. Füllornament: Meister mit der Ranke (später Duris), *Hartwig* 662, 668 f. Tf. 22, 1; 72 ff., vgl. *Buschor* Jahrb. XXXI 1916, 86; Ranken im Segment: Sosias Gr. Vm. Tf. 123 (Abb. 418); Abb. 470
Jahrb. VIII 1896, 160. Zu dichte Füllung: Gr. Vm. Tf. 85 (Abb. 435f., Makron); anders *Hartwig* Abb. 356
Tf. 25 (Abb. 417, Peithinos). Schichtung: Gr. Vm. II 81 Tf. 22, 61, vgl. 91 (Abb. 381); 123 (Sosias); Abb. 391, 395; 418
Hartwig Tf. 13, 22, 28, 65f. Überschneidungen: Gr. Vm. Tf. 25 (Abb. 419f., Brygos); Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 3 (*Hoppin* I 219, Duris).

Kategorien der Kompositionsweise. Ineinanderfügung: Abb. 438 (W. V. A Tf. 4, Hieron); *Hartwig* Tf. 32 (Brygos); Gr. Vm. Tf. 22, 61 (Abb. 391, 395, Euphronios); 14, 81 (Abb. 364ff., Abb. 427, 430
Euthymides), 52 (Abb. 372f., Kleophrades); mit mehr Symmetrie *Hartwig* Tf. 7 oben. — Gruppenbildung; in Reihung: W. V. A Tf. 3, 6, 8 unten; W. V. C Tf. 3f.; VI Tf. 8a, b; Gr. Vm. Tf. 46, Abb. 444
105 unten; *Hartwig* Tf. 25, 31 oben, 75; Jahrb. XXXI 1916, 87. Bewegte Parataxe: Gr. Vm. Tf. 53 (Abb. 455), 61f. (Komos); Ant. Denkm. II Tf. 20. Synthese, Theseus: W. V. V Tf. 1; VI Tf. 3; Abb. 395
Mus. italiano III Tf. 2f.; Brit. Mus. Cat. III Tf. 2; undekorativ: *Hartwig* Tf. 16 (Liebling Kephi- Abb. 351
sophon); streng: Gr. Vm. Tf. 48, 54 (Abb. 459f., Duris); frei: Tf. 25 (Abb. 419f.), 34 (Iliupersis), mit Abb. 378
viel Überschneidungen; Schichtung s. o.; Berührung Gr. Vm. Tf. 85 (Abb. 435f.); Journ. hell. stud. XXX 1910 Tf. 4 (Handschlag, vgl. *Gerhard* Trinkschalen Tf. C 8; W. V. D Tf. 2; Louvre Tf. 89, 7). — Reihung s. o. § 421 und bei Gruppenbildung; Weiteres, meist Züge, *Hartwig* Tf. 9, 40, 43, 47 Abb. 449
(Abb. 409f., bewegt; vgl. Gr. Vm. Tf. 50 [Abb. 422f.], 84f. oben); W. V. A Tf. 5; C Tf. 6 oben; Abb. 435, 441
VII 2 unten (vgl. Gr. Vm. Tf. 24 unten); VIII 3 unten. — Symmetrie. Epiktetisch: W. V. D Tf. 2—4, 5 unten, 7 links unten; Gr. Vm. Tf. 43, 73 Mitte; freier Louvre Tf. 90, 15; 91, 36; *Hartwig* Tf. 7f.; hier sind einzelne Gestalten an den Enden unsymmetrisch nach außen gewendet, und zwar ohne Ausgleich durch Umwendung des Kopfes, die sonst auch bei raschem Zuge nach einer Seite benutzt wird, um dem Bild eine gewisse Geschlossenheit zu geben (*Hartwig* Tf. 13, 31, 43, sämtlich unten, 32, vgl. 47; Gr. Vm. Tf. 50 (Abb. 422f.); W. V. C Tf. 6, wo sich die Schlußgestalten Abb. 427, 430
ebenfalls umwenden, um eine Art dynamischer Symmetrie, eine Gegenwirkung gegen die Zugrichtung (409f.)
und eine Verbindung mit dem Bilde der anderen Seite, wie Gr. Vm. Tf. 33, zu erzielen; Gegenwendung Abb. 368f.
ganzer Gestalten wie am Westfriese des Parthenon: Gr. Vm. Tf. 93, 2). Reifer Stil, z. T. gemildert: Gr. Vm. Tf. 24 Mitte, 48, 54 (Abb. 459f.), 135 Mitte, 136 (Abb. 468, Duris); *Hartwig* Tf. 49 (Abb. 406), 53f., 54 unten; W. V. VI Tf. 2; VII Tf. 5. Große Bildfelder; Andokides-Menon: Gr. Vm. Tf. 111, 133 (Abb. 313f.); Amer. Journ. Arch. XI 1896, 6, 18, 41, vgl. 2f., 10; IX 1905 Tf. 6f. Euthymides, Phintias und Verwandtes: Gr. Vm. Tf. 14, 81, 91 unten (Abb. 364ff.), 103; *Hoppin* Euthymides² passim Abb. 377
(Tf. 7ff.); *de Ridder* Bibl. nat. II 285 Tf. 14, 390; Louvre Tf. 93, 46 rechts; Annual Brit. Sch. Ath. XIX Tf. 18 B f. Die äußeren Gestalten sind naturgemäß meist nach innen gewendet oder sie wenden doch den Kopf dahin, wie Louvre a. O., *Hoppin*² Tf. 9; symmetrische Kopfwendung nach außen bei Ansicht von vorn und von hinten: Gr. Vm. Tf. 52 (Abb. 372f.) oben (unten unsymmetrisch: Ausdruck). Vorderansicht der Mittelgestalt wie hier, Tf. 14 (Abb. 364), 81, *Hoppin*² Tf. 9, verstärkt die Wirkung der Symmetrie, die jedoch durch die Haltung und die Seitenansicht des Kopfes frei von der Starrheit eines Idols bleibt (ein solches Gr. Vm. Tf. 36, klassisch). — Gleichgewicht. Abb. 582
Bei jeder guten Flächenverzierung sind die Massen im Gleichgewicht, am vollständigsten bei strenger Symmetrie; als Gleichgewicht im engeren Sinne bezeichnet man eine unsymmetrische, gut abgewogene Entsprechung zweier Bildhälften oder größerer Bildteile. Die Grenze zwischen freier Symmetrie und strengem Gleichgewicht ist nicht scharf. Streng: Gr. Vm. Tf. 74, 1 (Abb. 453); *Pottier* Douris 49; frei: Gr. Vm. Tf. 93, 1 (Abb. 393; Louvre Tf. 101).

Rundbild. Die erforderliche Monographie in weitem Rahmen ist von *Paul Friedländer* vor- § 423
bereitet. Die Tatsache, daß die meisten Rundbilder auf Schalen (neben welchen Teller und vollends Büchsen und Kugelaryballen stark zurücktreten, *Klein* Lieblingsinschr. 87f., 110) schief zur Henkelachse stehen, ist oben aus der Lage der Schale beim Malen erklärt, §§ 243, 245. Damit ist in vielen, doch nicht in allen Fällen ein Anhalt zur Feststellung der Bildachsen gegeben; ohne Berücksichtigung des künstlerischen Eigenlebens der Rundbilder kommt man jedoch nicht aus; dazu gehört, daß die Gestalten auch in Fällen, wo keine gegenständliche Auslegung möglich ist, gegen den Bildrand treten, z. B. Gr. Vm. Tf. 23, 123 (Abb. 405, 418); *Hartwig* 129, Tf. 15, 2; Jahrb. VI 1891 Tf. 5. So kann die Angabe der „wirklichen" Achse bei *Houssay* Rev. arch. XIX 1912, 66, 12 nicht richtig sein; die Gestalt ist vielmehr ebenso aufzurichten wie 10 und 11, wo *Houssay* die gleiche falsche Vorneigung nur als zweite Möglichkeit bezeichnet; sie ist aber bei dem alten Typus des umgewendeten „Knieläufers" in keinem Falle möglich. Jeden Zweifel beseitigt die Abtrennung eines Segmentes, das eine Bodenlinie ergibt. Es ist bald tongrundig, bald schwarz und gewöhnlich leer, doch kommt auch eine mehr oder weniger vollständige Füllung durch Ornamente, Inschriften und Teile der Dar- Abb. 350, 418, 466
stellung vor. Letzteres geschieht passend bei Symposiasten, wo die Sekante als Oberfläche der Kline Abb. 324

Abb. 351, 470 Alb. 356 gilt. Ausnahmsweise ist das ganze Segment als bewegtes Wasser oder Gelände (spät) in die Darstellung einbezogen. Vgl. Designs Tf. 6 ff.; Gr. Vm. III 13 Tf. 123 (Abb. 418), dazu Jahrb. VIII 1893, 160; *Pottier* Douris 41 (Abb. 466), dazu *Benndorf* Griech. und sic. Vb. Tf. 11, 3; *Hartwig* 129 Abb. 470 Tf. 26, 63 (Inschriften, dazu *Klein* Euphronios² 176), 74 (Gelände); Ath. Mitt. IX 1884 Tf. 1; Abb. 351 Jahrbuch VI 1891 Tf. 5, 1; Museo italiano III Tf. 2 (Wasser, vgl. Designs Tf. 10, 37). — Kompositionell am eigenartigsten ist die Einzelgestalt. Bei ihr ist die Abtrennung eines Segmentes Abb. 324 selten, zumal im älteren Stile; nur als Andeutung einer Kline ist die Sekante bei Liegenden von jeher üblich (vereinzelt als Kelterbottich 'Εφ. 1890, 11, vgl. *Gerhard* AV Tf. 109, 180; *Pellegrini* Vasi Felsinei 182). Zwei Hauptformen der Komposition scheiden sich. Die ältere will das Rund mit der Gestalt allein gleichmäßig füllen; Inschriften sind dabei oft hinzugefügt, aber nur bei mißlungener Komposition wirklich nötig (z. B. Designs Tf. 2, 8; weniger 6 oder *Hartwig* Tf. 3, 1; 17, 3, wo die Abb. 386 Gestalt nur etwas exzentrisch steht). Zu dem gewöhnlichen und dem umgewendeten Knieläufer kommt Abb. 335; 324 ff., 347 ff., 353 eine unerschöpfliche Fülle neu beobachteter und erdachter Motive. Kauern, Sitzen und Vorbeugungen jeder Art machen den Rücken rund, bisweilen bis zu arger Buckligkeit (Louvre Tf. 89, 15; 99, 95; Designs Tf. 2, 6; 'Εφ. 1890 Tf. 2, 1; *Beazley* VA 19, 21; *Jüthner* Turngeräte 70). Glänzend gelungen Abb. 326 ist ein Zecher des Epiktet, der laufend in eine Kanne pißt (Louvre Tf. 89, 5, vgl. *Hartwig* Tf. 2, 1 mit Segment); einfacher sind ein Hockender, der sich mit den bekannten Steinchen abwischt (*Hartwig* 347), Handwerker bei der Arbeit oder ein Silen, der sich einen Knüppel schnitzt (*Beazley* VA 17; *Schreiber* Kulturhistor. Bilderatlas Tf. 73, 7, 11; *Klein* Lieblingsinschr. 88; *Gerhard* Trinksch. u. Gefäße Tf. 9, 3; hübsch AV Tf. 274, 1). Die Körperbiegung wird oft durch Vorstrecken oder Aufheben von Gegenständen ergänzt (*Hartwig* Tf. 11; Louvre Tf. 73, 129; 89, 15; 96, 70; 99, 93 ff.; Abb. 327 Designs Tf. 1—5 mehrfach; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 53; Brit. Mus. Cat. III Tf. 6, 24, mit Segment). Der umgewendet Laufende hielt sich noch lange in einfacher Form (*Hartwig* Tf. 19, 1; 30, 2; 62, 2; Gr. Vm. Tf. 32, 49; Designs Tf. 5, 17 f.; 10, 37), fand aber schon früh eine feinere Be- Abb. 353 gründung (*Hartwig* Tf. 18, 2; Louvre Tf. 91, 36 f.) und machte sich auch vom Knielaufschema frei (Designs Tf. 6, 21; 8, 30; 10, 38, vgl. Bibl. nat. II Tf. 21, 540; *Hartwig* Tf. 45). Jünger, von vorn: Museo italiano III 253. Sonstiges in älteren und jüngeren Beispielen: Designs Tf. 3, 9 und *Hartwig* Tf. 70, 1; 'Εφ. 1890 Tf. 2, 1; *Gerhard* AV Tf. 272, 5 und *Hartwig* Tf. 67, 1. Gleichzeitige verschiedene Abb. 413 Fassungen: *Hartwig* 86 Tf. 8. — Die jüngere Kompositionsform verzichtet mehr oder minder auf gleichmäßige Füllung durch die Gestalt allein und ergänzt sie durch passende, aber sachlich meist nicht notwendige Füllsel; dabei können große, nur durch Inschriften etwas belebte Flächen frei bleiben (*Hartwig* Tf. 64; weißgrundig auch ohne füllende Inschriften, Gr. Vm. Tf. 65); die Füllsel können Abb. 462 aber auch zu räumlicher Vorstellung führen (Designs Tf. 8, 31; *Hartwig* Tf. 17, 1 [Abb. 384], 67, 4, Abb. 334 vgl. §§ 410 f.). Früh: Skythes, Mon. Piot XX Tf. 7, 1 (*Buschor*² 156), ein lange erhaltener Typus (*Hartwig* 257 Tf. 19, 2; 30, 1); vgl. Gr. Vm. Tf. 93 (Abb. 340, Hegesibulos-Skythes). Weiteres zum Abb. 407 Teil mit Vorderansicht der Gestalt: *Hartwig* 25, 45, 87, 89, 181, 206, 526; Tf. 9; 12; 44, 3; 61; 62, 1, 3; zu 44, 1 vgl. Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 10 (Abb. 414); XLII Tf. 16, 2; Designs Tf. 6, 24; 8, 32; 11, 44; *Perrot* X 647; *Panofka* Bilder ant. Lebens Tf. 15, 5; Berlin Nr. 2308 (wie Jahrb. XI 1896, 187 f., 29 rechts unten). — Eine Sonderstellung nehmen Sitzende auf hohen, stark wirkenden Stühlen, und Liegende ein. Sitzend ohne füllendes Beiwerk, früh: Gr. Vm. Tf. 83; *Jacobsthal* Göttinger Abb. 408 Vasen Tf. 7; Panaitiosschale: *Hartwig* Tf. 46; mit Beiwerk: Designs Tf. 9, 33; *Pottier* Douris 109, 123; *Schreiber* Kulturhist. Bilderatlas Tf. 68, 3; 71, 4 (leicht räumlich; stärker s. u.). Bei Liegenden ist die Raumfüllung selten so gut wie Jahrb. VI 1891 Tf. 5, 1 (vgl. oben, Elemente der Komposition) oder allenfalls Louvre Tf. 91, 40, *Hartwig* 129 (vgl. 91, 178), wo ein Füllsel im Segment; Abb. 324 im Feld: Ath. Mitt. IX 1884 Tf. 1; *Jacobsthal* Gött. Vasen 43; *Hartwig* Tf. 35, 2; Designs Tf. 6, 22; mit Kottabosgestell: *Klein* Euphronios² 113. Im reifen Stile meist die Kline, auch mit Tisch, mehr oder weniger vollständig: *Jacobsthal* 58; *Hartwig* Tf. 69 f.; von hinten Tf. 67, 4. — Reiter Abb. 404 und Ähnliches: Gr. Vm. Tf. 22 (Abb. 391), 114 (weißgrundig); *Hartwig* Tf. 53 f., 63 (Packtier); anders Designs Tf. 10, 39 (großes Segment, Baum), Tf. 5, 20 (abgesessen, besser Abb. 328, 352 [Mon. d. Lincei XVII 458]; Arch. Zeit. XXXVIII 1880 Tf. 15); Burlington Exhib. Cat. 1888 Tf. 110 (*Hoppin* I 306, Hahnreiter); vgl. *Gerhard* AV Tf. 196 (Silen und Reh). — Landschaftlich-Räumliches: *Hartwig* Tf. 5; Gr. Vm. III 81. — Kopf in Umrißzeichnung: Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 12, 1.

§ 424 Zwei bis vier Gestalten im Rundbilde mit oder ohne Segment von verschiedener Größe. Die Raumfüllung ist beim gleichen Meister bald sorgfältig, bald mehr oder minder unvollkommen Abb. 445, 456 und nur durch Inschriften etwas ergänzt (W. V. A Tf. 3, 8, Hieron; Gr. Vm. Tf. 53; *Pottier* Douris 41: Abb. 329, 338, 349 Abb. 466); sachlich unnötige Füllsel sind nicht sehr häufig. Schon früh kommen zwei Gestalten im Rund vor, häufig sind sie jedoch erst im reifen Stile, dem nicht mehr soviel an kunstreicher Füllung durch eine Einzelgestalt lag. Mehr als zwei Gestalten sind selten, aber auch schon vom Liebling Leagros ab nachgewiesen. Sie sind nie ganz gleichwertig, was die Komposition erleichtert, sofern sich nicht gar ein Kind ganz im Umrisse der Mutter hält (Ann. d. Inst. 1863 Tf. C): ein Paidotribe zwischen Abb. 426, 470 einem kleineren und einem seitlich gelagerten Epheben; Dionysos mit zwei kleinen Silenen; drei solche, deren mittlerer eine große Nymphe anpackt (statt des Segmentes Gelände: spätarchaisch); oder Abb. 393 Athena stehend zwischen der sitzenden Amphitrite und dem Theseusknaben, dessen Füße ein ganz kleiner Triton stützt (Brit. Mus. Cat. III Tf. 3; *Hartwig* Tf. 33, 74; Gr. Vm. Tf. 5); endlich obszön: Kline mit Symplegma, daneben oben und unten verteilt zwei einzelne (Anz. VIII 1893, 89). Auf gleichmäßige und organische Füllung verzichtet auch im Rundbilde die Kephisophonschale *Hartwig* Tf. 15, 2 (kühne Ringergruppe, Aufseher). Eine Sonderstellung nehmen die dekorative Selene des Brygos und 2 Teller des Tomeisters ein (*Gerhard* Trinksch. Tf. 8, 1, unsigniert; Arch. Zeit. V 1847 Abb. 356 Tf. 2; Jahrb. VIII 1896, 160). Der am Beine geschwungene Astyanax zählt nicht mit und auch ein

kleiner Schenkknabe zweier Symposiasten ist nicht vollwertig (Arch. Zeit. XL 40 Tf. 3; Designs Tf. 12, 48). — Die zweigestaltigen Rundbilder sind meist nach verschiedenen einfachen Schemata, bisweilen jedoch auch frei und eigenartig komponiert. Gelegentlich liegt ein eingestaltiges Schema zugrunde, so naiv *Klein* Lieblingsinsch. 73, 12; besser 13 und *Hartwig* Tf. 14, 1; 39, 1; am glücklichsten in der alten Schichtung zweier gleicher Gestalten, die in verschiedenen Graden von Auflockerung vorkommt (*Hartwig* Tf. 10; 13; 22, 2, Nachklänge Tf. 56, 2; Gr. Vm. II 184; Brit. Mus. Cat. III Tf. 6, 137). Zwei Gestalten, deren jede allein ein Rund füllen könnte, hat Duris einmal wenig glücklich zusammengeschoben (Jahrb. XXXI 1916 Tf. 3, unsigniert). Auch die Gegenüberstellung zweier Gestalten füllt leicht den Raum, zumal bei Abtrennung eines Segmentes: Gr. Vm. Tf. 53 f. (Abb. 456, 463); Designs Tf. 7, 26; W.V. D Tf. 7, A Tf. 8; Louvre Tf. 89, 7; Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 1 (Fuß im Rahmen). Bisweilen erscheint auch eine Gestalt von vorn, wie ein Übergang zu dem Voreinander zweier Gestalten, deren vordere sich umzuwenden pflegt (*Hartwig* Tf. 65; 30, 3; Designs Tf. 13, 51; 12, 47; Gr. Vm. Tf. 114, 3, weißgrundig). Oft sind beide Gestalten von ungleicher Größe, meist Mann und Knabe oder Mädchen (Abb. 439; W. V. A Tf. 3—6, C 4). — Der runde Rahmen hat nun auch bei Abtrennung eines Segmentes oft dazu geführt, daß die Füße einander genähert wurden; das Gerüst der Komposition ähnelt dann einem auf der Spitze stehenden Dreieck oder schmalen Trapez (Arch. Zeit. XXXVI 1878 Tf. 11; *Hartwig* Tf. 48, 1; W. V. VIII Tf. 2; Designs Tf. 14, 55; schwächer die Gruppe Gr. Vm. Tf. 50 (Abb. 421), vgl. *Hartwig* Tf. 48, 2). Dies ist nicht immer sachlich vollkommen begründet; die Maler kamen im Rund leicht etwas aus der Achse, ohne daß man deshalb, wie in extremen Fällen, eine unabsichtliche Drehung der Schale bei der Bemalung annehmen müßte (Rev. arch. XIX 1912, 61, 6 f.; anders W. V. A Tf. 3; *Hartwig* 40; Designs Tf. 9, 36, vgl. 33, Tf. 11, 43, Mädchen, Stühle, Altar). Sind auch die Köpfe einander genähert, so fügen sich die Gestalten wie ein O dem Rund ein; dies ist bei zwei Kreiselspielern besonders glücklich ausgeprägt (*Hartwig* Tf. 72, 2; einfacher Designs Tf. 6, 23; 9, 34; ungeschickt *Pellegrini* Vasi Felsinei 206, überkreuzt 178). Dies Schema geht in eine synthetische Gruppe über und ist darin mehr oder minder rein und symmetrisch ausgeprägt (Gr. Vm. Tf. 46; *Hartwig* Tf. 6; *Klein* Euphronios[2] 280; Louvre Tf. 96, 68; in altertümlicherer Fassung schon bei Pamphaios, W. V. D Tf. 5; Designs Tf. 13, 50, vgl. *Hartwig* Tf. 39, 2; anders Tf. 3, 3; 24; 56, 1 mit konzentrischem dekorativem Schild). Anderen synthetischen Gruppen liegt die Kreuzform zugrunde, auch sie von ziemlich reiner bis zu aufgelöster Form (*Hartwig* Tf. 68; *Pottier* Douris 41 (Abb. 466), 121, vgl. 105; Jahrb. XXXI 1916 Tf. 4; Arch. Zeit XLI 1883 Tf. 3; Museo italiano III Tf. 3 [Minotauroskampf; einfacher Designs Tf. 8, 29; Louvre Tf. 96, 67]; Brit. Mus. Cat. III Tf. 6, 137; vgl. u., Liegende und Stehende, o. abgesessene Reiter). Die Zusammenstellung eines Sitzenden und eines Stehenden fügt sich den obigen Kategorien mehr oder minder ein; die Komposition ist bald durch Größenunterschiede, bald durch Füllsel erleichtert (Designs Tf. 9—12, 14; Gr. Vm. Tf. 24 f., 135; Jahresh. XII 1909 Tf. 1; *Hartwig* 350; locker Tf. 51, weißgrundig). Ähnlich ist meist die Zusammenstellung eines auf der Kline Liegenden und eines Stehenden (Gr. Vm. Tf. 105; *Hartwig* 279, 332 Tf. 35, 1 [Abb. 432]; Mon. Piot II 53 [*Perrot* X 711, weißgrundig]). Schwerer fügen sich zwei Symposiasten dem Rund ein, doch ist z. B. dem Duris eine vortreffliche, leicht räumliche Komposition mit geringer Überschneidung durch den Rand gelungen (Jahrb. XXXI 1916 Tf. 2 [Abb. 465]; anders Louvre Tf. 98, 81, vgl. Designs Tf. 12, 48; *Pellegrini* Vasi Felsinei 207; Museo Gregoriano Tf. 85, 2 b). An den klassischen Typus der auf dem Fußende sitzenden Frau erinnert formal *Hartwig* Tf. 14, 2. Diese und andere freie Kompositionen setzt man besser nicht in Beziehung zu einfachen Schemata (Gr. Vm. Tf. 23, 86, 123 [Abb. 403, 405, 418]; *Hartwig* 343 Tf. 36; 22, 1; 72, 1; Jahrb. XXXI 1916 Tf. 3; Abb. 467). Das räumlich-landschaftliche Element bedingt dagegen keine Sonderstellung (*Klein* Lieblingsinschr. 94; Gr. Vm. Tf. 24; *Hartwig* Tf. 3, 2, vgl. 59, 1; Tf. 42, 2; 73, mit Füllornament wie 22, 1; 72; 74, vgl. einzelne Segmente [Abb. 470; 356, 418]; Säule: Designs Tf. 12, 45; W. V. 1890 Tf. 8, 2 b; *Pollak* Zwei Vasen des Hieron Tf. 3).

Abb. 333, 329
Abb. 445
Abb. 411
Abb. 428 f.
Abb. 412, 412
Abb. 349
Abb. 449, 417
Abb. 357, 329
Abb. 428 f.
(Abb. 399)

Darstellungen.

§ 425

Auf die Darstellungen kann und braucht hier nicht ähnlich eingegangen zu werden wie beim schwarzfigurigen Stil; es bedarf nur einer Ergänzung der allgemeinen Ausführungen in der Einleitung zur attischen archaischen Keramik (§§ 239 f., vgl. 332 ff.). Dort sind die beiden Stile verglichen und die für das Verhältnis zu den Vorwürfen bestimmenden Züge des strengen rotfigurigen Stiles darin gesucht worden, daß er einerseits neue zeichnerisch-formale Ziele verfolgte, andrerseits die Dinge aus viel größerer menschlicher Nähe sah: zwei Seiten der gleichen allgemeinen Entwicklung. Der gleichzeitige schwarzfigurige Stil blieb davon nicht unberührt, machte aber die Entwicklung seinem Alter und seinen technischen Bedingungen gemäß viel weniger mit; er wurzelte in einer anderen Zeit. Bei diesem Vergleich ist dort, wo keine nähere Erörterung mit Belegen am Platze war, ganz abgesehen worden von einem Momente, das in der archäologischen Literatur eine große Rolle spielt: der Parallelisierung mit der Dichtkunst; die Ausdrucksweise des schwarzfigurigen Stiles gilt als episch, die des rotfigurigen als dramatisch. Dabei wird freilich mit einem Einflusse

des Bühnenbildes selbst so gut wie gar nicht gerechnet; der Ausdruck ist bildlich und paßt am besten gerade auf solche Bilder, die man auf der griechischen Bühne niemals sah. So ist die Tat des Orestes aus dem Kreise des Euthymides von höchster dramatischer Spannung: während Aigisthos in vergeblicher Abwehr sterbend vom Throne sinkt, eilt Klytaimestra mit dem Beil zu Hilfe; Orestes, gewarnt durch die wie gelähmt zitternde Chrysothemis, blickt sich um, aber es wäre zu spät, wenn nicht Talthybios das Beil zurückrisse.

Abb. 370
Gr. Vm. Tf. 72

Gewiß, dies ist dramatisch; ist es aber ein so geistesverwandtes streng schwarzfiguriges Bild wie der „tyrrhenische" Muttermord des Alkmaion weniger? Am Grabe des schmählich in den Tod getriebenen Vaters hat der Sohn die dort heuchlerisch spendende Mutter erschlagen, aber wie sie blutend zusammenbricht, fährt eine riesige Schlange gegen ihn hoch und von der Erinys gehetzt springt er auf sein davonjagendes Gespann. Andrerseits sind die Leichenspiele des Pelias und das Gelage des Herakles bei Iphitos von den korinthischen Malern oder die Hochzeit der Thetis von Klitias gewiß episch breit geschildert; zeigen aber nicht viele rotfigurige Rüstungsszenen mit oder ohne heroische Namensbeischriften und vollends zahllose palästrische, erotische und symposiastische Bilder die gleiche breite Zuständlichkeit? Ich vergleiche absichtlich diese Vorwürfe, die im rotfigurigen Stile so stark hervortreten, doch lassen sich auch rein mythische Beispiele leicht häufen; ist die Sosiasschale nicht durchaus episch mit ihrer ausführlichen Schilderung der olympischen Herrlichkeit, die Herakles staunend erblickt, und mit der liebevoll eingehenden Darstellung des Verbindens von Patroklos durch Achill?

Abb. 207
Abb. 176, 179
Abb. 215, 217
Abb. 364, 455
Gr. Vm. Tf. 123
Abb. 418

Man gehe Hierons mythische Bilder durch, den Auszug des Triptolemos, die Wegführung der Briseïs, Helenas Entführung und Bedrohung — was kommt dabei heraus? Verwirrung, wenn man sich bemüht, sie in epische, dramatische und wohl gar noch lyrische Schachteln zu zwängen, Klarheit, wenn man Goethes Wort bedenkt, daß eine gewaltige Kluft alles Literarische und Künstlerische voneinander trennt. Bei so verschiedenen Ausdrucksmitteln bedingt eben der gleiche Geist keineswegs auch vergleichbare Kunstformen. Gewiß kann man sogar Homer und die geometrischen Vasen seiner Zeit vergleichen, aber man muß sich schon von den an der Oberfläche liegenden homerischen Realien in die Tiefe bemühen; dann findet man den gleichen rhythmisch-symmetrischen Bau und selbst den horror vacui in den so unendlich verschiedenartigen Werken; hinterläßt doch auch Sophokles, selbst im Zerrbild unserer Bühne, den gleichen Eindruck klar gegliederter einfacher Formen von höchster Vollendung wie der Anblick des Parthenon.

Abb. 435 ff.

§ 426

Solche Beziehungen aufzuweisen, kann lehrreich sein, aber eine irgend erschöpfende Charakteristik einzelner Kunstgebiete ist damit nicht zu erreichen; zwei so eng benachbarte Stile wie der attische schwarzfigurige und strenge rotfigurige lassen sich damit vollends nicht scheiden. Vergleichen wir die Eurystheusschale des Euphronios oder die Iliupersis des Brygos mit ihren schwarzfigurigen Vorgängern, so unterscheiden sie sich nur durch die in der Technik und in der allgemeinen Entwicklungsstufe begründete größere Freiheit und reichere Durchbildung des zeichnerischen Ausdrucks; das Können und das Temperament der Maler hat hier Höchstleistungen erreicht, hinter welchen andere gleichzeitige Darstellungen derselben Vorwürfe ähnlich zurückbleiben wie die alten schwarzfigurigen Bilder; ebenso ragt das euthymideische Orestesbild hervor. Vielleicht sind diese Bilder nicht nur der Erscheinung, sondern auch dem Geiste nach dramatischer als alles, was es auf der frühaischyleischen Bühne gab. Und wenn man die Françoisvase episch findet, muß man dann nicht am Ende eher das System der Streifenverzierung als die Bilder so nennen? Dies System aber ist ein altes dekoratives Erbe. Schließlich kann man in *Hartwigs* Meisterschalen und im *Furtwängler-Reichhold* lange suchen, ehe man ein „dramatisches" Bild strengen rotfigurigen Stiles findet. Unter diesen Umständen verzichtet man besser auf literarische Vergleiche und hält sich in den Grenzen der bildenden Kunst, wie das in der Einleitung zum archaischen Stile geschehen ist.

Abb. 401, 419 f.
Abb. 370

Literatur, Beispiele. *Robert* Bild und Lied 28 ff., vgl. 129 ff., ähnlich *Pottier* Cat. 830 ff. Der literarische Vergleich spielt bei beiden Forschern keine bedeutende Rolle; sie betonen mehr den gleichen Geist in Kunst und Dichtung. *Roberts* klassisches Buch ist auch für die Darstellungen des strengen rotfigurigen Stiles grundlegend. Unmittelbaren Einfluß des Theaters lehnt er nicht nur für den strengen Stil, sondern für das ganze 5. Jahrh. mit geringen Ausnahmen, die vorwiegend das

Satyrspiel betreffen, ab (Gr. Vm. I 240, 248 Tf. 47 f.; II 189 Tf. 94 f.; Boreas und Oreithyia nach Aischylos? 232 Tf. 105: Linos aus dem Satyrspiel oder doch von der Bühne?). Parallel mit den Begriffen episch und dramatisch stellt er die alte Unschärfe in Zeit und Ort, die naive Ausführlichkeit und Häufung, der neuen reiferen Ausdrucksweise gegenüber; selbst das Gegenstück zum Botenberichte des Dramas findet er auf den Vasen, verkennt jedoch nicht, daß die Anfänge schon bei Klitias liegen (31). Umgekehrt folgt *Pottier* 833 *Laurent* in der Annahme, daß der verhüllte Achill des Aischylos aus der Malerei stamme; aber die älteren Vasenbilder zeigen keine vollständige Verhüllung, sondern einen beliebten sepulkralen Typus (vgl. *Robert* 141). Eher möglich wäre ein solches Verhältnis bei dem Beile der Klytaimestra (Gr. Vm. II 76 ff. Tf. 72; vgl. § 465; anders Brit. Mus. Cat. III E 446). Abb. 370
Alkmaion: Jahrb. VIII 1893 Tf. 1, vgl. § 249. Korinthisch: Gr. Vm. Tf. 121; Mon. VI Tf. 33. Klitias: Abb. 207; 179, 176
Gr. Vm. Tf. 1 f. Rüstung: Tf. 14 „Hektor", 53 (Abb. 364, 455); *Hartwig* Tf. 58; *Gerhard* AV Abb. 215, 217
Tf. 270. Sosias: Gr. Vm. Tf. 123. Hieron: Tf. 85; W. V. A Tf. 5, 7 (Abb. 435 ff., 441); C Tf. 6. Abb. 418
Homer und der geometrische Stil: *v. Wilamowitz* Griech. Literatur 11 f.; *Poulsen* D. Orient u. d. frühgriech. Kunst 183; *Ahrem* D. Weib in d. ant. Kunst 41 ff. Eurystheusschale: Gr. Vm. Tf. 23 (Abb. 401);
Iliupersis: Tf. 25 (Abb. 419 f.), vgl. 34. Weiteres *Hartwig* Arch.-ep. Mitt. XVI 1893, 113 ff., zu 120 f. Abb. 378
jedoch *Robert* RE III 923; Journ. hell. stud. XIV 1894 Tf. 2; vgl. schwarzfigurig: §§ 333, 336. — Zur Einleitung (§ 240). Götterversammlungen: Mon. d. Inst. X Tf. 23; Gr. Vm. Tf. 123. Liebschaften Abb. 360, 418
der Götter: Mon. III Tf. 12; *Hartwig* Tf. 68; *Gerhard* AV Tf. 12; W. V. VIII Tf. 2; *Gerhard* Danaë (*Baumeister* I 406, Goldregen); *Tonks* Brygos Tf. 1 f.; Journ. hell. stud. XXXI 1911, 284. Herakles: Abb. 433
Gaz. arch. I 1875 Tf. 14 (im Bett mit den Schlangen, vgl. das Hermeskind, Arch. Zeit. II 1844 Tf. 20);
Jahrb. XXVII 1912 Tf. 5 ff.; Gr. Vm. Tf. 105 (Linos, spätarchaisch); vgl. Arch. Zeit. XIX 1861 Tf. 149 Abb. 471
(Ann. d. Inst. 1878 Tf. C); Mon. XI Tf. 50 (Syleus); *Gerhard* AV Tf. 116 (Familienbild). Häusliches
Leben: *Brückner* Lebensregeln auf ath. Hochzeitsgesch. 7 Tf. 1 f. (§ 389); Jahresh. XII 1909 Tf. 1; Abb. 461
massenhaft im klassischen Stile. Totenkultus: Mon. Piot I 54 Tf. 5 ff. Menschlichkeiten: *Hartwig* 346 f.,
Zusatztafel (nicht im Handel); Strena Helbigiana 92; Anz. VIII 1893, 89, 34. Schlicht reizvolle Abb. 387
Einzelgestalten: Berlin Nr. 2308, vgl. Jahrb. XI 1896, 187; Anz. VIII 1893, 90. — Sonstiges. Aus der Fülle der Darstellungen werden hier nur noch einzelne Stichproben, die sich mit Obigem berühren, herausgegriffen. Im rotfigurigen Stile treten die attischen Sagen immer mehr hervor; der strenge Stil bleibt darin hinter dem klassischen noch merklich zurück, die Bewegung kam erst nach den Perserkriegen recht in Fluß (*Robert* 32 ff.; *Walters* II 138 ff.). Im strengen Stile fallen besonders die Theseuszyklen auf, doch scheinen anfangs noch nicht alle Haupttaten auf demselben Gefäße vorzukommen: Brit. Mus. Cat. III Tf. 2; Museo italiano III 256 ff. Tf. 2 ff.; W. V. V Tf. 1; VI Tf. 3; Abb. 351
D Tf. 7; 8, 1, vgl. III Tf. 6; Gr. Vm. Tf. 5, 33, 113. Falls die nicht unbedenkliche Ergänzung des Abb. 369, 398
Minotauros und die der Sau auf den Scherben des Kleophradesmalers, Journ. hell. stud. X 1889 Tf. 2, richtig ist, so gäbe diese reifarchaische Schale zuerst die 7 Haupttaten (Mythol. Lexikon V 732, ohne Angabe der das Erhaltene weit überwiegenden Ergänzungen). Im Kentaurenkampfe tritt Theseus erst im frühklassischen Stile besonders hervor. Zu den Zyklen *Robert* Arch. Hermeneutik 239: Art der Buchillustration. Eos und Kephalos: *Hartwig* Tf. 39, 2, vgl. Designs Tf. 13, 50; Mon. d. Inst. III Abb. 449
Tf. 23 (X Tf. 39). Eos und Tithonos: Journ. hell. stud. XIII 137. Zu Ende des Archaismus, nach 480, treten Boreas und Oreithyia auf, Gr. Vm. II 189 Tf. 94 f. (*Roberts* Ansatz vor 490, Heldensage 169, ist ganz unmöglich: Köpfe, Gewand!); alt ist dagegen die Ausfahrt des Triptolemos, Mon. IX Tf. 43 (W. V. A Tf. 5; schwarzfigurig: *Gerhard* AV Tf. 41 ff.). Prokne und Itys: Ann. d. Inst. 1863 Tf. C (Philomela); jonische Form (Aedoneia) Journ. hell. stud. VIII 1887, 440; im einzelnen mißdeutet von *Robert* Hermeneutik 264 f.: die angebliche Nachtmütze des Itys ist das Ende des typischen gestreiften Kopfkissens, das auf dem erhöhten Kopfende der Matratze liegt, und die Mutter packt den Knaben fest am Haar. Pentheus: Jahrb. VII 1892 Tf. 5. Psychostasie: Mon. d. Inst. II Tf. 10 B.
Verfolgung der Helena: Mon. XI Tf. 20. Jagd (selten:) W. V. 1890 Tf. 7, 1 c (Amazonen mit (Abb. 321)
Jagdgepard, vgl. *Weege* Jahrb. XXXI 1916, 161 ff. Abb. 33). Erntezweig: *Hauser* Philologus LIV
1895 zu 385. Lastträger: Berlin Nr. 2298. Maultierzucht: *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 53, 13.
Geschichtliches: Gr. Vm. Tf. 113 (Kroisos); Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 12 (Tyrannenmord); *Gerhard*
AV Tf. 166; Journ. hell. stud. XXXIV 1914 Tf. 9; *Pottier* Douris 105 (Marathon? vgl. Gr. Vm. Tf. 53, Abb. 434
wo *Furtwängler* „frische Luft von Marathon" empfindet: Abb. 455). Dichter: Gr. Vm. Tf. 64 (Alkaios
und Sappho); *Jahn* Abh. Sächs. Ges. VIII (III) 1861 Tf. 3; Mon. d. Lincei XIX 102 ff. Tf. 3 (*Hoppin* I 465,
Anakreon); Museo Gregoriano II Tf. 80, 2 a (Aisop, karikiert, vgl. § 389). Abb. 495

Formen, Verzierungsweise und Ornamentik der rotfigurigen Keramik

Reliefgefäße, Firniskeramik, grobes Geschirr, Pinakes

§ 427 Formen, Verzierungsweise und Ornamentik der attischen Keramik sind bereits beim schwarzfigurigen Stil in den Grundzügen ihres Wesens und ihrer Entwicklung kurz betrachtet worden (§§ 303 ff., Beispiele 307 ff.). Ins einzelne kann hier noch weniger als dort gegangen werden, am wenigsten da, wo am meisten zu tun wäre: bei der Ornamentik. Diese ist im schwarzfigurigen Stile wesentlich einfacher und fester als im rot-

figurigen; in jenem überwiegt die handwerkliche Gewohnheit, in diesem die künstlerische
Abb. 763 Freiheit. Selbst ein so reich verziertes Gefäß wie die spätere schwarzfigurige Halsamphora zeigt ein ganz festes System typischer Ornamente an typischen Stellen; die Schwankungen im einzelnen kommen für das Ganze kaum in Betracht. Wenn es etwas Ähnliches im rotfigurigen Stile nicht gibt, so liegt dies nicht etwa nur daran, daß der schwarze Überzug zu einer Beschränkung der Ornamentik drängte; sie ist oft noch reich genug und umgekehrt ist ja auch die Ornamentik der schwarzfigurigen Bildfeldvasen stark beschränkt. Vielmehr drückt sich darin schon im Archaismus der Gegensatz zweier Epochen aus: in dem auslaufenden alten Stile spürt man immer noch seine Herkunft von dem rein dekorativen orientalisierenden Stil, im neuen rotfigurigen ist früh der große und freie Zug der keimenden klassischen Kunst fühlbar.

Ein schroffer Bruch wäre ungriechisch und fand um so weniger statt, als beide Stile jahrzehntelang nebeneinander lebten; aber ihrem Wesen nach scheiden sich die Gattungen als solche mit griechischer Klarheit. Beim schwarzfigurigen Stil ist auf die Berührungsflächen und fortlaufenden Linien bereits hingewiesen worden. Das Neue in Formen und Ornamenten hebt sich im alten Stile deutlich ab; das Alte im neuen Stil ist dagegen auf ein bescheidenes Nachleben beschränkt, soweit es nicht, wie viele Gefäßformen, im Sinne des neuen Formgefühls entwicklungsfähig war. In der Ornamentik ist dies eigentlich nur bei den Rankensystemen der Fall, aber gerade da weisen die Beziehungen zu Chalkis und Jonien über den Rahmen der attischen Keramik hinaus. Die bescheidenen Einzelpalmetten
Abb. 253 an den Henkeln der schwarzfigurigen Kleinmeisterschalen, die im frühen rotfigurigen Stil in die neue Technik übersetzt wurden, haben sich nicht aus sich selbst zu dem reich ge-
Gr. Vm. Tf. 24, 105, 135 gliederten Gebilde entwickelt, das im Kreise des Duris feste Form und Geltung erlangte; und wohin die Entwicklung von den Henkelranken der Amphoren des Amasis und Exekias führte, sehen wir ja an den Halsamphoren der schwarzfigurigen Koine: von wenigen Ausnahmen abgesehen erscheinen sie dürftig und fast vertrocknet wie das alte gegenständige Palmettenlotosband neben der aus der Gesamtornamentik der Zeit und aus eigener Erfindung stammenden Fülle freier und reicher Gebilde im gleichzeitigen rotfigurigen Stil.

Das Nachleben alter Ornamente vollzog sich in verschiedenen Formen; die bekannte hierarchische Unterordnung des Alten unter das Neue spielt dabei mit, doch ist der Vorgang nicht darauf beschränkt. Es sind vielmehr vorwiegend die alten, schon im orientalisierenden und im schwarzfigurigen Stil untergeordneten geometrischen Elemente, die als bescheidene, aber sehr notwendige Leistenmuster in der alten Technik weiterlebten und allerhand individuelle Abwandlung und Umbildung erfuhren. So hat fast jeder bedeutende Schalenmaler seine eigene Mäanderform, so wurde die schwarzfigurige Spirale schließlich
Gr.Vm.Tf. 79, 1; 28, 38 zum rotfigurigen „laufenden Hunde", so das Stabmuster zum jonischen Kyma (Eierstab),
Abb. 575 dem im klassischen Stile, wie einst schon auf den klazomenischen Tonsarkophagen, das les-
Abb. 795 Gr. Vm. II Abb. 42, 45 bische Kyma zur Seite trat; diese Linie führte schließlich zu der stillosen Architekturnachahmung der apulischen Prachtamphoren mit ihren schattierten Zahnschnitten. Anderes, was unbildsam und nicht mehr nötig war, verschwand mehr oder minder rasch und vollständig, so die alten Fußstrahlen. Je entwickelter jedoch das Ornament, desto weniger kann man von hierarchischem Nachleben reden. Vereinzelt ist zwar das Auftreten der typischen Palmettenlotoskette der schwarzfigurigen Halsamphora neben frühklassischen rotfigurigen Bildern; aber der verbreitete dürre Knospenfries findet sich noch lange besonders
Abb. 776 als Halsornament des rotfigurigen Kraters mit Stangenhenkeln, oft zusammen mit schwarzfigurigen Tieren und bis zum Ende des Archaismus auch mit schwarzfigurigen Szenen auf dem Rande; dazu kommen oft noch Fußstrahlen (vgl. §§ 311, 330). Anders und auf die
Abb. 314, 317, 381 (373) Gr. Vm. I 262 Tf. 52, 111, 133 Frühzeit oder doch auf den Archaismus beschränkt ist die Umrahmung rotfiguriger Bildfelder mit mehr oder minder reichen schwarzfigurigen Ornamenten, die freilich zum Teil die neuen, beiden Stilen gemeinsamen Formen zeigen. Das Bedürfnis darnach entstand durch den Wechsel der Technik: für das schwarzgrundige Feld waren kräftige Rahmenleisten um so erwünschter, je größer es war. Da die neue Technik aber von den Gestalten ausging, war nicht sogleich ein rotfiguriger Ornamentschatz zur Hand; man nahm daher zu den
Gr. Vm. Tf. 14, 33, 81 Abb. 360 (364) stets erhaltenen kleinen schwarzfigurigen Leisten auch große und ersetzte sie erst mit der Zeit und stückweise durch rotfigurige.

Der rechte Nährboden für die neue Ornamentik war überhaupt nicht das Band, sondern die Fläche, die eine so viel freiere Bewegung gestattete. Dort ist die Neigung zu leichter, belebender und doch nur selten untektonischer Asymmetrie erwachsen; sie hielt sich nach anfänglichen Schwankungen meist in den Grenzen dessen, was unser abstraktes Sehen ohne Schaden für die symmetrische Wirkung des Grundschemas erlaubt. Die reine Symmetrie hielt sich daneben natürlich stets und herrscht im späteren rotfigurigen Stile wieder durchaus vor. Auch die Flächenfüllung wurde wieder strenger und das Ornament beanspruchte immer mehr Raum und Ernst. Man empfand wieder dekorativer, nicht mehr so tektonisch und monumental wie in der klassischen Blütezeit des 5. Jahrh., die das Ornament mehr nebensächlich und spielend behandelte und sich mit den Palmettenranken bisweilen starke vegetabilische Naturalismen gestattete. Neben der Asymmetrie ist die Abkehr von der zentralen Komposition in der Fläche zu bemerken; man ließ das Rankensystem sogar aufwachsen wie ein Akroterion. Aus der Architektur hat man denn auch um 400 den Akanthos entlehnt. Diese frei gewachsenen Ranken wurden nun auch in Bändern, man möchte sagen, geschient: daher die freie Bewegung der umschriebenen Palmetten und der diagonale Zug auch bei strengeren Formen. Andere Bänder hielten sich an die alte Syntax der einfachen oder gegenständigen Lotospalmettenkette und noch im klassischen Stile finden sich schwere, altmodische Lotosformen: ein Nachleben des Alten im Neuen, nicht ohne Züge von Hierarchie; denn es kommt vor, daß der Lotos auf die Rückseite des Gefäßes beschränkt, vorn dagegen durch ein Rankenpalmettengebilde, das besser zur Füllung einer kleinen Fläche als zum Glied eines großformigen Bandes paßt, ersetzt ist. Glücklicher ist der rhythmische Wechsel zweier verschiedener Palmettenformen. Auf Abwandlungen und Entwicklung der Palmette kann hier nicht eingegangen werden; wie in manchen Gefäßformen liegt im Kerne die ganze Geschichte des griechischen Formgefühles darin. Den schweren, massigen Formen der Frühzeit folgen verschieden gegliederte, erst kraftvolle, dann leichte und elegante, endlich kraftlose, zerfaserte Formen; auch hier lebte Älteres neben Jüngerem vielfach fort. Neben der Palmette spielt die Blüte nur eine geringe, untergeordnete Rolle; sie fehlt sehr oft ganz und ist nur in den erwähnten altmodischen Bändern als gleichwertig, sonst als spielendes Beiwerk behandelt. Dieser Bewertung entspricht das starke Schwanken der Stilisierung.

§ 428
Abb. 344, 362f., 520, 559
Gr. Vm. Tf. 9; I 204 Tf. 79
Abb. 396, 504f., 767, 772
Gr. Vm. Tf. 28
Gr. Vm. I 204; II 47. 52
Abb. 362f., 492, 567, 590

Das Verhältnis der neuen Ornamentik zur Natur ist oben schon in größerem Zusammenhange gekennzeichnet worden (§§ 37, 40): der Naturalismus ist gering und machtlos gegenüber der allgemeinen Stilisierung. Es ist bezeichnend, daß botanisch deutliche Pflanzen bis zur Alexanderzeit nur in streng ornamentaler Form und Anordnung vorkommen, die Palmetten und Blütenranken dagegen nicht nur oft vegetabilisch frei bewegt, sondern auch außerhalb jeden ornamentalen Zusammenhanges in den Bildern als Pflanzen verwendet sind: die Menschen halten Ornamente in der Hand und riechen daran; an den Zweigen, zwischen welchen sich eine riesige Schlange bewegt, läßt ein Geselle des Brygos umschriebene Palmetten wachsen. Das wiegt doch noch schwerer als das Spielen mit der naturalistischen Bedeutung des Ornamentes, das uns vom frühen orientalisierenden bis zum späten schwarzfigurigen Stil immer wieder begegnete: Tiere, besonders Vögel, die dazwischen fliegen oder darauf sitzen, sind eingefügt, wie umgekehrt Füllornamente den Tierreihen und Bildern. Dies letztere ist im rotfigurigen Stile freilich ganz vereinzelt; nur im Kreise des „Meisters mit der Ranke", anscheinend des späten Duris, tauchen im ausgehenden archaischen und frühen klassischen Stil auf einmal lose Blüten und Ranken zwischen den Gestalten auf, und zwar sogar bei einem Rundbilde, dessen Segment als natürliches Gelände gebildet ist; dazu paßt nun Füllornament gar nicht und man hat die peinliche Empfindung, als ob Pflanzen in der Luft herumflögen. Bisweilen gibt der Maler seine typische Ranke auch einer Gestalt in die Hand. So hat man schließlich bei größeren Palmettenranken im Rundbilde fragen können, ob dies ein Blütenlager für ein fliegendes Liebespaar sein solle; in anderen Fällen liegt rein ornamentale Füllung eines abgetrennten Segmentes vor. Weiterhin überwiegt die pflanzliche Bedeutung der ornamentalen Ranken auch dann, wenn sie, wie bisweilen im späteren Stile, den Bildgrund mit einem wahren horror vacui füllen. Botanisch deutlich sind bis gegen Ende des 5. Jahrh. nur zwei alte, stark stilisierte Ornamente: Efeuranken und Spitzblattzweige, die zwischen Myrte, Olive und Lorbeer schwanken. Gegen 400 werden sie häufiger und etwas natürlicher und es erscheinen auch Reben, die

Abb. 314
Gr. Vm. Tf. 133
Hartw. 669
Hartw. Tf. 72ff.
Abb. 470
Hartw. Tf. 22, 1
Abb. 356, 418
Abb. 473, 575
(598) Gr. Vm. Tf. 6, 55 (40)

zwar ebenfalls streng ornamentale Ranken bilden, aber doch ziemlich natürlich gezeichnete Einzelblätter tragen, sowie Akanthosblätter als Bereicherungen strenger Rankensysteme. Darüber hinaus ging nur die späte apulische Vasenmalerei und natürlich die hellenistische Reliefkeramik.

Abb. 596 f. Gr.Vm.Tf.127ff.; 78, 3; II 47, 52, 136; Abb. 52

§ 429 Abb. 472, 764 f., 776 Gr. Vm. III 77 Tf. 134

Zur Verzierungsweise ist schon bei der Komposition das Nötigste bemerkt (§§ 415 ff.). Das Symbol der größeren Freiheit des rotfigurigen Stiles ist die „nolanische" Weise; in ihrer einfachen Monumentalität kündigt sich das klassische Empfinden schon im Archaismus an. Am wirkungsvollsten ist die strengste Form: jederseits nur eine verhältnismäßig große Gestalt ohne Rahmen an dem fast ganz oder völlig schwarz gefirnißten Gefäße, darstellerisch und dekorativ am glücklichsten an der schlanken Halsamphora. Das monumentale Streben nach Größe und Einfachheit macht sich auch sonst im archaischen und frühklassischen Stile geltend. Sehr verschiedene Beispiele finden sich in der Werkstatt des

Abb. 392, 398, 498 (415 f.)

Euphronios, von der mächtigen Ringergruppe seines Antaioskraters über das große strenge Innenbild der Theseusschale zu der weißgrundigen bunten Diomedeschale und ihren Verwandten, deren große Gestalten freiräumig in dem ganz oder bis auf einen Randstreifen ungeteilten Rund stehen — ein gewaltiger Unterschied gegenüber ähnlich behandelten und

Abb. 231

doch so ganz andersartigen Werken des schwarzfigurigen Stiles wie der Dionysosschale des Exekias oder der weißen Reiterschale des Pamphaios. Der Maler der Diomedeschale ist

Abb. 501 Gr. Vm. Tf. 6, 55, 116—119

dann unter dem Einflusse der mikonisch-polygnotischen Wandmalerei in der Penthesileaschale an und über die Grenzen des keramisch Möglichen gegangen: übergroße Gestalten

Abb. 502, 504 ff.

in einer Riesenschale gedrängt. Maaßvoller sind die Tityosschale und die großen Amazonenkratere; bei diesen entstanden freilich neue dekorative Schwierigkeiten vorwiegend räumlicher Art: die Meister malten bisweilen Löcher und Beulen in die Fläche, die sie rhythmisch verzieren sollten.

Man versteht es, wenn einzelnen anderen dabei so unheimlich wurde, daß sie die Wand

Gr. Vm. II Abb. 105 Gr. Vm. Tf. 8 f.

des Kraters, seltener auch anderer Gefäße, wieder in zwei Bildstreifen zerlegten, bisweilen sogar mit dekorativen Tieren im unteren. Als dies später Meidias bei seinen Hydrien in der Weise tat, daß er unter einem „polygnotischen" Hauptbilde noch einen Fries anordnete, war die klassische Höhe der Gesamtkunst schon überschritten und die einfache Größe des 5. Jahrh. dahin; man strebte wieder nach reichem und buntem Schmuck, nach Fülle auf der einen, Zierlichkeit auf der anderen Seite. Beim Ornament war davon schon die Rede; die Bilder zeigen vielfach die gleiche gedrängte Flächenfüllung, jedoch rein dekorativ, nicht monumental wie etwa bei der frühklassischen Penthesileaschale. Dies gilt auch für die bunten Farben und Vergoldungen, die bei der alten Schale eine vereinzelte Entlehnung aus

Abb. 596 ff., 600

der Monumentalmalerei, im späten Stil ein rein dekorativer Schmuck sind; zwischen inne

Abb. 574, 584 Gr. Vm. Tf. 38 f., 96 f.

stehen Werke wie der Taloskrater oder die melische Gigantenamphora. Dagegen ist der späte Stil mit dem archaischen wirklich wesensverwandt: die alten Deckfarben des schwarzfigurigen Stils und die spärlichen Vergoldungen des archaischen rotfigurigen Stiles sind ebenso dekorativ empfunden wie die Buntheit und der auch auf das Ornament erstreckte

Abb. 604

Goldschmuck der Spätzeit. Schließlich setzte man sogar bunte und vergoldete Reliefgestalten zwischen gemalte. Der Rückschlag blieb nicht aus: er brachte die technisch und stilistisch feste hellenistische Reliefkeramik; damit machte sich die Keramik, die alle Möglichkeiten erschöpft hatte, von der Toreutik abhängig. Dies gilt auch für die vornehm einfache Gattung, deren Schmuck nur in einzelnen vergoldeten oder bloß in Ton aufgetragenen feinen Ranken, Zweigen oder Gehängen auf Firnis und einem kleinen Kyma an der Mündung besteht (Therikleia).

§ 430 Literatur. Nach den Belegen für das über Ornamentik und Verzierungsweise Ausgeführte wird unten eine knappe Zusammenstellung von Beispielen für die Formen mit möglichster Rücksicht auch auf die Verzierung gegeben; sie ergänzt sich mit der ausführlicheren beim schwarzfigurigen Stile (§§ 307 ff.) und soll einen Überblick geben; Vollständigkeit konnte nicht angestrebt werden und ist hier, wo die Scheidung von Nachbarstilen bis über die Mitte des 5. Jahrh. hinab gar nicht in Frage kommt und weiterhin einfacher ist als bei den schwarzfigurigen Stilen, noch weniger nötig als dort; dazu kommt die viel größere Freiheit des einzelnen im rotfigurigen Stile.

Ornamentik. Grundlegend *Riegl* Stilfragen 196 ff. (Abb. 101, 103 schwarzfigurig), 240 ff., leidlich ergänzt durch die Abbildungen rotfiguriger Ornamente bei *Lau* Griech. Vasen Tf. 12—14, 17, 22—31, 33; die weiteren außer Tf. 44, 1 unteritalisch (desgl. Tf. 21 links unten). Wertvolle Zusammenstellungen in *Beazleys* Aufsätzen (§ 375). Vortreffliche Behandlung der Henkelpalmetten auf älteren

Schalen: *Winter* Jahrb. VII 1892, 105 ff., der mit Recht eine systematische Behandlung fordert. — Spirale und laufender Hund: *Lau* Tf. 22, 2; Gr. Vm. Tf. 79, 1 (spät). Lesbisches Kyma vorn, jonisches hinten: Gr. Vm. Tf. 28 (frühklassisch, vgl. 38, reicher Stil). Apulischer Zahnschnitt: Gr. Vm. II Abb. 42, 45. Fußstrahlen nicht nur bei aussterbenden Gefäßformen (Bauchamphora, nikosthenische Amphora), sondern anfangs vielfach, auch bei neuen Formen (Stamnos), und noch lange in Resten (Stangenkrater § 432): Louvre Tf. 88, 92 f.; Kümmerform bezw. Übergang in Stäbe: Tf. 91, 101; typische Stäbe: *Lau* Tf. 27 (Gr. Vm. Tf. 35). Schwarzfiguriger Amphorenhals: *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 80, 10—12; *Pellegrini* Vasi felsinei Nr. 155—157, vgl. die Sonderform Nr. 152; ganz schwarzfigurig: Röm. Mitt. XVI 1901 Tf. 5; panathenäisch Annual Brit. Sch. Ath. XIX Tf. 16 f., jünger Not. d. scavi 1902, 313. Schwarzfigurige Knospenfriese: Stangenkrater § 432; Kalpis *Böhlau* Samml. Vogell Tf. 3, 28. Schwarzfigurige und gemischte Rahmen: *Lau* Tf. 29; Louvre Tf. 92 f.; jünger Gr. Vm. I 262; *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 40, 1173; vgl. unten, besonders Bauchamphoren. — Flächenornament; Asymmetrie: *Riegl* 202 ff. (201, 103 schwarzfigurig); *Lau* Tf. 25, 2, 2 a, 3; Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4; Anz. IX 1894, 180; *Winter* a. O. 106 ff. Abb. 4 f., 18, vgl. Gr. Vm. Tf. 83; *Roulez* Vases de Leide Tf. 6; spätere Flächenfüllung: streng Psiax, § 453; *Riegl* 246, aufwachsend, vgl. *Winter* 112; *Lau* Tf. 23, 1 mit Kreisen wie im geometrischen Stile, die aus dem Geschlinge stammen (vgl. Tf. 24, 1 b), und losen Kolben (spielend schon früher, *Winter* 111); Gr. Vm. Tf. 9 (Meidias); spätest I 204, Tf. 79, vgl. Apulisches, *Lau* Tf. 36 (*Riegl* 242). — Ornamentbänder; frei bewegt: *Riegl* 196; *Lau* Tf. 13, 3 f. 30, 1; alte Typik: *Riegl* 197; Louvre Tf. 91, 33; *Lau* Tf. 26; Palmette statt Lotos Tf. 24, vgl. 14, 6; Gr. Vm. Tf. 28 (Hierarchie); Sonstiges: *Lau* Tf. 13, 5, 7; 14, 4 f.; 22, 2; Louvre Tf. 88, 101. Entwicklung der Palmette: *Lau* Tf. 17, 6; 12, 2; 13 f.; 33; 24—30; 23, 1; Gr. Vm. I 204; II 47, 52. Blüten: *Lau* Tf. 23, 1; 25, 2 f.; 26, 1, 3; 27, 2; 33, 1, 4—6; Louvre Tf. 88, 2 f. (früh; vgl. Gr. Vm. II 45, spät); *Hartwig* Tf. 75, vgl. unten, Ornamente als Pflanzen, Füllornament. — Verhältnis zur Natur; Ranken stark vegetabilisch: *Riegl* 203; *Lau* Tf. 25, 2 f.; Eroten auf Ranken: Gr. Vm. Tf. 137 (frühklassisch); Festschrift f. Benndorf 28 (später); Ornamente als Pflanzen: Gr. Vm. Tf. 133; *Hartwig* 669; Mon. d. Inst. I Tf. 37; V Tf. 35; Brit. Mus. Cat. III Tf. 18, 350; W. V. VIII Tf. 2 (Brygos); später öfter Füllornament: *Hartwig* 662, 678, Tf. 72 ff., vgl. 22, 1 („Blütenlager"), dazu Gr. Vm. Tf. 123 (Sosias, streng ornamental); sonderbar Journ. hell. stud. XXI 1901, 3. *Buschors* Ausdruck, Jahrb. XXXI 1916, 86, die raumfüllenden Blüten seien gleichsam aus dem Henkelornamente losgelöst, beruht wohl auf Beispielen wie *Hartwig* Tf. 75, ergänzt durch *Pellegrini* Vasi di Bologna 55, weist aber noch weiter: Gr. Vm. Tf. 83; Vasi felsinei 181; vgl. die schwarzfigurigen jonischen und chalkidischen Blüten. Horror vacui: Compte rendu Petersb. 1880 Tf. 5. Efeu: Louvre Tf. 94, 49; Journ. hell. stud. XXXI 1911, 276 Tf. 15 f.; *Lau* Tf. 25, 3 a; 33, 9 (Gr. Vm. Tf. 6, 55). Spitzblatt: *Leroux* Vases de Madrid Tf. 22, 31 f.; *Lau* Tf. 23, 1; 31, 2, vgl. 19, 5; *Nicole* Meidias 121; natürlicher frühhellenistisch: Gr. Vm. Tf. 40. Rebe: Jahrb. XXV 1910 Tf. 4. Akanthos ebda 129 f.; Gr. Vm. Tf. 127 ff.; 78, 3; II 47, 52, 136; Samml. Saburoff Tf. 62; Antiquités Bosphore cimm. Tf. 45 (Xenophantos); Festschrift f. Benndorf Tf. 1; *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 33 f. Wellenranke mit weichem Akanthos: *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen 61. Spätapulisches: *Lau* Tf. 37, 40; Gr. Vm. II Abb. 52.

Abb. 795 Abb. 362 f. Abb. 396, 774 Abb. 344 Abb. 344 Abb. 362 f. Abb. 362 f. Abb. 314 Abb. 356, 418 Abb. 473 Abb. 501 f.; 773 Abb. 575, 598

Verzierungsweise. Strengst „nolanische" Halsamphora: Journ. hell. stud. XXXI 1911, 281 Tf. 11 f.; Jahrb. XXXI 1916, 79; *Lau* Tf. 25, 1; Bibl. nat. II Tf. 12 f. Schale „nolanisch": Duris, *Hoppin* I 258; Anz. VIII 1893, 90, 37 (Art des Brygos); Gr. Vm. II 285 Tf. 114, 1 f. Euphronios: Gr. Vm. Tf. 5, 92, vgl. 65 zu *Hartwig* Tf. 51; Penthesileameister: Gr. Vm. Tf. 6, 55; Amazonenkratere: Tf. 116 f., 118 f., vgl. 108, dazu § 409; Späteres: *Nicole* Meidias Tf. 2 f.; Mon. d. Lincei XIV 7 Tf. 1—3. Zweistreifige Kratere: Gr. Vm. II Abb. 105; Vasi felsinei 140 f.; Mon. d. Lincei XXIV Tf. 11 ff. Arch. Zeit. X 1852 Tf. 41; Aryballos: Bull. nap. n. s. V Tf. 2 (vgl. *Lau* Tf. 41, 1, unteritalisch, wo öfter zwei Streifen, so Gr. Vm. Tf. 98, früh); weiteres bei *Hartwig* Röm. Mitt. XII 1897, 102 f. Tf. 5; Spitzamphora: *Noel des Vergers* Etrurie Tf. 34; Skyphos: Louvre G 558; vgl. Kalpiden wie Museo Gregoriano II Tf. 19, 2. Späte Fülle und Buntheit: Gr. Vm. Tf. 40, 69 f.; Antiquités Bosphore cimm. Tf. 53—63, mit Reliefgestalten Tf. 45 f. (Xenophantos); Compte rendu Petersb. 1872 Tf. 1. Sogar das alte sumerische Doppeltier kommt in wappenartigen Kampfbildern wieder, Bibl. nat. II Tf. 16, 408; zwei Greifen: *Walters* I Tf. 42; spät rotfiguriger Tierfries: Anz. XXVIII 1913, 184 (179), zweite Hälfte 4. Jahrh.; zweistreifiger Krater Mitte 5. Jahrh., *Hartwig* a. O. Tf. 5; öfter im späten Unteritalischen. Einzelne dekorative Tiere oder Fabelwesen und Paare, darunter Kampf- und Verfolgungstypen (Hund und Hase oder Fuchs) sind häufiger, zumal auf Lekythen, Aryballen, Askoi, Büchsen; auch dort bisweilen Friese (Bibl. nat. II Tf. 24, 859; *Collignon-Couve* Tf. 46, 1546. Paare typisch auf Askoi, § 435; Kugelaryballos Mon. d. Lincei XXII Tf. 81, 2; Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 8). Talos, Giganten: Gr. Vm. Tf. 38 f., 96 f. Die Vergoldung geht bis zu einem „Sprühregen funkelnder Tupfen" auf der einen, größeren Flächen wie Flügeln, Schilden und selbst ganzen Gestalten auf der anderen Seite (*v. Salis* Jahrb. XXV 1910, 129; *Lau* Tf. 23, 1; Compte rendu a. O.); bunte Reliefs auf Goldgrund: Mon. Piot X Tf. 6 f., vgl. Bull. ital. I 161 f. Tf. 1, 1, unteritalisch; auf Firnis (Riefelung): Mon. d. Lincei 22 Tf. 100 ff. Relief- und Firniskeramik: §§ 437 ff.

Abb. 402 f. (392, 398) Abb. 506 f. (504 f.); 492 Abb. 596 ff., 600 Abb. 604 Abb. 606 Abb. 574, 584

Formen[1]). Bauchamphora. Vgl. § 307; *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 185 f. Louvre Tf. 78, 203 f.; 92 f., 44—46; Gr. Vm. Tf. 103 f., II 277, 282; frühklassisch: W. V. 1890 Tf. 8, 1; *Gerhard* AV Tf. 184, vgl. 160, 200. Mit runder Mündung: *Masner* Österr. Mus. Tf. 6, 332. Ein spätklassischer, dem panathenäischen Typus angenäherter Nachzügler, falls treu abgebildet: *Noel des Vergers* Etrurie Tf. 4.

§ 431

[1]) Die Liste bei *Winter* D. jüng. att. Vasen 50 ff. folgt noch dem alten, um etwa dreißig Jahre zu niedrigen Ansatz. Irrtum z. B. 65 C 1: Kalpis, nicht Stamnos; 58, 8 Pelike; 71 unten Spitzamphora.

Halsamphora. Vgl. §§ 308 f.; *Beazley* a. O. 188; VA 37 f., 110. 1. Haupttypus, vereinzelt frührotfigurig mit schwarzfiguriger Verzierungsweise, Röm. Mitt. XVI 1901 Tf. 5 („Andokides"); schwarzfigurige Vorbilder des nolanischen Typus: *Luce* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 439 ff. Vom entwickelten strengen bis zum reichen Stil häufig, etwa Ende 6. bis Anfang 4. Jahrh., später selten; bei den größeren meist Strickhenkel, Hals kleiner; sonst Band-, Grat- oder Stabhenkel. Arch.-ep. Abb. 764 f. Mitt. V 1881 Tf. 4 (Epiktet); *Lau* Tf. 24, 2; 25, 1; Annual Brit. Sch. Ath. XVIII 218 ff. (Bildfelder); Journ. hell. stud. XXX 1910 Tf. 8; *de Ridder* Bibl. nat. II Tf. 12; *Walters* I Tf. 36 (undekorativ); *Gardner* Ashmol. Vases 24 f., vgl. Louvre Tf. 90, 30 (Fuß war anscheinend angesetzt); Gr. Vm. II 9, Tf. 67; 97; 107, 2; 138 f.; *Gerhard* AV Tf. 189 (großes Henkelornament, frühklassisch); Mon. d. Lincei XXII 682 (spät); spätarchaisch reich ornamentiert: Journ. hell. stud. XXXIII 1913, 109, 10 ff.; noch reicher Brüssel A 721. *Pellegrini* Vasi felsinei 53 (bildlos rotfigurig), 52 (mit schwarzfigurigen Halsornamenten, frühklassisch, wie *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 80, 10—22); 48: niedrige Sonderform. — 2. Nikosthenische Form, nur früh. *Masner* 39 (beidstilig, ebenso Annual Brit. Sch. Ath. XVIII 217, 2, 2); Abb. 362 f. Abb. 766 Louvre Tf. 88 (Pamphaios). — 3. Lutrophoros (auch als Kanne mit einem und als Hydria mit drei Henkeln, *Wolters* Ath. Mitt. XVI 1891, 380 ff. Nr. 15, 31 f.). Vgl. §§ 304, 309. *Wolters* 372, 380 ff.; Mon. Piot I 54 (*Perrot* X 667, vgl. Tf. 18); *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 42, 1168, vgl. *Nicole* Suppl. Nr. 1082 (Annual Brit. Sch. Ath. XI 238 ff., Amazonenkampf); *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 58 f.; Arch. Zeit. XL 1882, 131. Hydria: *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 30, 3. Miniatur: Eφ. 1906 Tf. 5, 4; Journ. hell. stud. XLI 1921, 143; *Wolters* Nr. 34 f.; Athen, Nationalmuseum Nr. 12 280; vgl. Mélanges Holleaux 133, 1. Spätapulische Umbildung: *Lau* Tf. 39, 1. — 4. Spitzamphora; selten, meist strenger Stil, vgl. *Beazley* 1914, 189, 7. Gr. Vm. Tf. 44, 94 (*Lau* Tf. 24, 1); mit zwei Bildfriesen (vgl. § 430) und Henkelpalmetten: *Noel des Vergers* Etrurie Tf. 32 -36; bauchig: Brit. Mus. Cat. III Tf. 18, 350, vgl. § 435 (Kugelaryballos mit Knauf unten). Elegant Mon. Piot VII 14 (frühklassisch). — Schlanker Spitzamphoriskos: *Beazley* VA 179 f. (Journ. hell. stud. XXV 1905, 70, perikleisch); *Böhlau* Samml. Vogell Nr. 182 Tf. 3, 27. Oft gefirnißt mit eingepreßten Ornamenten: ebda Tf. 6, 4; Mon. d. Lincei 14, 883, 887; *Scheurleer* Catalogus Oudheden Tf. 45, 2.

Panathenäische Amphora. Vgl. § 309. Schon im Archaismus, wie später regelmäßig, auch ohne Athena; zum Teil schwarzfiguriges Ornament: Annual Brit. Sch. Ath. XIX Tf. 16 f., vgl. 239 f.; Abb. 472 Vases d'Athènes Tf. 42, 1169; Louvre Tf. 95, 60; archaisch „nolanisch": Gr. Vm. III 77; datiert um 320: Anz. XXVIII 1913, 181 (179 f.). Unteritalisch: *Lau* Tf. 41, 2; früh Not. d. scavi 1902, 313; *Ducatis* Zweifel, Jahresh. X 1907, 252 f. 12, sind schwerlich berechtigt (*Furtwängler* Gr. Vm. I 302); vgl. Ausonia IV 145.

Abb. 767, 606 Pelike. Vgl. §§ 305, 310. Der Umriß schwankte zu allen Zeiten stark, doch sind auch die schlanksten reif archaischen und älter klassischen Formen mit engem Halse nie schwächlich wie die späten, die durch die weite Ausladung der Mündung auch dann verdorben sind, wenn der Hals nicht übermäßig lang und dünn ist. Auch kleine Stücke, zwischen 0,1 und 0,2 m sind häufig. Gute Reihe Bibl. nat. II Tf. 14 ff.; früh schlank Louvre Tf. 95, 65, vgl. schwarzfigurig, Mon. d. Lincei XVII 491 (rotfigurig 444, 504). *Masner* Tf. 6, 334; *Collignon-Couve* Tf. 41, 1175; 44, 1262; Gr. Vm. Tf. 72, 66, 29 (*Lau* Tf. 26), 109, 69 f.; Antiquités Bosphore cimm. Tf. 53—57, 59, 61, 63 f.; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 68, 4. Unteritalische Entstellung mit ganz dünnem Hals: *Lau* Tf. 42, 2.

Abb. 774 f. Stamnos. Vgl. §§ 305, 310. Vom frühen bis zum reichen Stile verbreitet in zwei Typen mit breitem und mit eingezogenem Fuße, *Lau* Tf. 27 f. (ähnlich auch Kannen und Skyphoi, §§ 432 f.); Zwischenformen wie *Masner* Tf. 7, 339 sind nicht häufig. Gedrungen Abb. 361, Pamphaios (Oltos). Schlank Bibl. nat. II Tf. 13, 388 (frühklassisch). Louvre Tf. 92, 43; 95, 55 f.; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 19 (Hals hoch). Gr. Vm. Tf. 106; 124; 107, 1; 19; 35; 37. Vgl. Berlin Nr. 2183 (nur zwei ganz kleine Schulterfelder). Archaische Sonderform mit hohem Halse Journ. hell. stud. XXXI 1911, 293 Vb.

Lebes gamikos. Vgl. §§ 304, 309. Aus der Zeit des strengen Stiles scheinen nur schwarzfigurige Beispiele vorzuliegen, weiterhin rotfigurige bis in die Spätzeit. *Furtwängler* Samml. Saburoff Abb. 768 Tf. 68, 1 (Hals besonders niedrig); *Collignon-Couve* Tf. 43, 1229; 51, 1848 (spät); Ath. Mitt. XXXII 1907, 96 Beilage 1; Antiqu. Bosphore cimm. Tf. 49; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 30. Miniatur: Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 7. Bedenklich ist die übliche Gleichsetzung von Gefäßen wie *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 38 rechts oben; *Collignon-Couve* Tf. 48, 1575; Bosphore Tf. 52, vgl. *Masner* Tf. 9, 476 (spätapulisch); Ath. Mitt. a. O. Beilage 4; Anz. XXII 1907, 131 ff. (Zusammenstellung: *Pharmakowski* Att. Vasenmalerei, Petersb. 1902, Appendix 75, russisch); miniatur Ath. Mitt. XXVI 1901, 55 f. 10. Die Auffassung als Pyxis vom Typus der altkorinthischen hat eher mehr für sich (mehr oder minder enge Mündung, höchstens mit Rand für einen übergreifenden Deckel, niemals Hals mit ausladender Lippe; geringe Durchschnittsgröße). Immerhin mögen die beiden Formen einander beeinflußt haben, zumal der Lebes als Gerät längst symbolisch und zum Schmuckstück geworden war. Hellenistisch z. B. *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 70, 2; *Pottier-Reinach* Nécropole de Myrina 230.

§ 432 Kratere. Vgl. §§ 305, 311. 1. Mit Stangenhenkeln („Kelebe"). Im Archaismus noch Abb. 776 nicht häufig, wurde die Form im frühklassischen Stile sehr beliebt; im Verlaufe des 5. Jahrh. trat sie jedoch rasch wieder zurück und spielte weiterhin nur noch in Italien eine Rolle, am eigenartigsten bei den Etruskern. In Griechenland nahm man wohl schon in perikleischer Zeit an der wesenhaft archaischen Henkelform Anstoß. Gute Reihe *Pellegrini* Vasi felsinei 64 ff. (92, 99 archaischer, 75 reicher Stil). Röm. Mitt. XIX 1904, 80 f.; Bibl. nat. Tf. 16, 414; *Masner* Tf. 6, 340; *Lau* Tf. 32, 1. Weiteres § 311. — 2. Volutenkrater. Archaisch: Gr. Vm. II 14; Journ. hell. stud. XXXI 1911, 283; Henkelbilder Jahrb. VII 1892, 209; frühklassisch: Gr. Vm. Tf. 28, 117; reicher Stil: Tf. 38;

Nicole Meidias 121; spätapulisch: Gr. Vm. II Abb. 40 ff.; *Lau* Tf. 35. Viele klassische Vasi felsinei 107 ff. (117; Nr. 284 weißgrundig). — 3. Kelchkrater. Jederzeit häufig. Ausnahmsweise kleine Gestalten in der Henkelzone, vgl. *Beazley* Annual Brit. Sch. Ath. XIX 241, 246: Mém. acad. Paris XXXIV 1895 Tf. 5 f. Reihe Louvre Tf. 91, 93, 101; Gr. Vm. Tf. 93, 17, 119, II 244, 315 Abb. 105, Tf. 7, 126, 100 (spät, Weiß auf Firnis, vgl. *Masner* Tf. 8, 445). Weiteres *Lau* Tf. 31, 1; Arch. Zeit. X 1852 Tf. 41; *Collignon-Couve* Tf. 45, 1341; 51; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 32; Vasi felsinei 130 ff. (135, 140 f., 144 f., 150); weißgrundig: *Perrot* X 733 (perikleisch). Rundfries zuerst Mon. d. Inst. Suppl. Tf. 24, dann Gr. Vm. Tf. 17 (*Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 67). — 4. Glockenkrater. Vom reifen Archaismus an immer häufiger. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXI 1911, 283 zu Tf. 10, 2, vgl. Abb. 438; Gr. Vm. Tf. 115, 20; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 22, 32, 214; Coll. Lambros-Dattari Tf. 11; *Masner* Tf. 7, 342; Mon. d. Lincei XIV 852; XVII 510; Vasi felsinei 152 ff. (164 f.); W. V. E Tf. 11 f.; *Lau* Tf. 31, 2. Miniatur: *Böhlau* Samml. Vogell Nr. 132 f. Tf. 3, 5. — 5. Dinos. Im rotfigurigen Stile selten. Mon. d. Inst. I Tf. 38; Vasi felsinei 168 (frühklassisch); Gr. Vm. I 292 Tf. 58; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 56 f.; *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Tf. 17, vgl. *Collignon-Couve* Nr. 1969. — 6. Klassische Sonderform Louvre G 529 f.

Abb. 575, 795 Abb. 396, 605 Abb. 783, 773

Psykter. Vgl. §§ 305, 312. Archaisch und frühklassisch. Louvre Tf. 95, 57; Gr. Vm. I 77 (*Lau* Tf. 30, 2), Tf. 63, 48; *Hartwig* 266; *Hoppin* I 436 (Journ. hell. stud. XXXV 1915, 190). Vgl. *Beazley* VA 28.

Abb. 771

Kalathos. Vgl. §§ 41, 43. Gr. Vm. Tf. 64 (*Lau* Tf. 30, 1, spätarchaisch); die Formgebung des vereinzelten, aber aus der Literatur bekannten Gefäßes lehnt sich an den Kelchkrater an. Vgl. den Becher § 433, 5.

Abb. 772

Luterion. Vgl. § 312. Rotfigurige Scherben vom Kuppelgrabe von Menidi *Wolters* Jahrb. XIV 1899, 105, 4; 126 f. 31, vgl. 128 f., 132.

Hydria (Kalpis). Vgl. §§ 305, 309 f.; *Fölzer* 83 (wo Euthymides zu streichen); 99 f. Tf. 10, 23 (Darstellung von Brunnenszenen, Troilos). Die kanonische Form der schwarzfigurigen Hydria scheint den strengen rotfigurigen Stil nicht überdauert zu haben, doch gibt es noch eine im reifen freien Stil bemalte Miniaturhydria (*Beazley* VA 61). Früh Berlin Nr. 2174; beidstilig München, *Jahn* Nr. 56; Frühblüte Gr. Vm. II 69 Tf. 71, 82 (*Lau* Tf. 29); Louvre Tf. 92, 41; spätarchaisch Museo Gregoriano II Tf. 15, 1 (Form ungenau), vgl. Mon. Piot XX 72 Tf. 5. Neben der Hydria steht von Anfang an die Kalpis (*Fölzer* 94 f. Tf. 10, 23); ihre alte Grundform hielt sich bis ins 4. Jahrh. hinein kenntlich, daneben beginnt jedoch schon mitten im 5. Jahrh. die Entwicklung zur Schlankheit mit Verlängerung des Halses und Vergrößerung der Mündung. Die Form war weniger leicht zu verderben als Kratere und Pelike und ist daher auch in der Spätzeit nur selten entschieden schwächlich. Louvre Tf. 94, 49 (früh), 50 f., 53; Gr. Vm. II 70 Tf. 34, 73, 106, 77, 9, 30 (vgl. Mon. d. Lincei XIV Tf. 2 f.); spät: Tf. 79, I 204. — *Masner* Tf. 7, 331; *Collignon-Couve* Tf. 40, 1173; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 29, 198; *Panofka* Musée Blacas Tf. 10 (Brit. Mus. E 180); schlanke Reihe: *Böhlau* Samml. Vogell Tf. 3, 28; *Collignon-Couve* Tf. 44, 1243; Burlington Exhib. Catal. 1904 Tf. 92, 24; Vasi felsinei 59; Bibl. nat. II Tf. 18, vgl. 19, 459 (verdruckt statt 457); Antiquités Bosphore cimm. Tf. 51 (schwächlich), 62; miniatur: *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Nr. 1044. — Eine Kreuzung von Hydria und Kalpis vermutet *Beazley* VA 48 in einem unvollständig erhaltenen Gefäße, das er dem Myson zuschreibt. Dagegen *Hoppin* II 207, 4 (Kanne?). — Lutrophoros mit Hydrienhenkeln § 431.

Abb. 378

Kannen. Vgl. §§ 305, 313. 1. Schlauchkanne (Chous), oft klein (Kinderkännchen, *Walters* I Tf. 42, 1). Bibl. nat. II Tf. 19, 457; Vasi felsinei 174, beide archaisch, noch nicht so stabil im Umrisse wie der spätere Typus, a. O. 467 f. bezw. 175 Abb. 106, vgl. noch *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 38 rechts unten; *Collignon-Couve* Tf. 44, 1282; 51, 1878; mit Strickhenkel: *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 68, 5; schwarzbunt: *Emil Müller* Drei griech. Vasenbilder, Zürich 1887, Tf. 2, 1 f.; mit Relief: *Pellegrini* Vasi di Bologna 66, 65. Mit runder Mündung: Berlin Nr. 2414 Tf. 6, 206 (klassisch). — 2. Olpe. Die Form ist schon im strengen Stile ganz vereinzelt, hielt sich jedoch mindestens bis in die zweite Hälfte des 5. Jahrh. (*de Witte* Antiqu. à l'hotel Lambert Tf. 23 f.; Compte rendu Petersb. 1874 Tf. 2, 1 f.; Brit. Mus. Cat. III E 555 ff.). — 3. Mit abgesetztem Hals (Oinochoe). a. Mit Kleeblattmündung; wie bei Stamnos und Skyphos bald breite Standfläche, bald kleiner Fuß (eiförmig). *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 32 f.; Journ. hell. stud. XXXIII 1913, 107; *Lau* Tf. 22, 2; Vasi felsinei 172 f.; weißgrundig: *Springer-Wolters* [10] 221; *Murray-Smith* White Ath. Vases 31 B; *Collignon-Couve* Tf. 50, 1846. Vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXII 1912, 362 f. XI a Abb. 6; 1914, 205. Sonderform: *Rayet-Collignon* Céramique 253 (um 400). — b. Mit runder Mündung. *Laborde* Vases Lamberg II Suppl. Tf. 8, 3; Berlin Nr. 2409 Tf. 6, 209; Arch. Zeit. X 1852 Tf. 37, 1. — c. Mit senkrechter Mündung. *Perrot* IX Tf. 17; Journ. hell. stud. XLI 1921 Tf. 8, 2; Museo Gregoriano II Tf. 4; *Hofmann* Griech. Vasen in Mannheim Tf. 1, 1; Anz. XIX 1904, 61; Brit. Mus. E 564. — 4. Mit Schulterknick. a. Mit runder Mündung. *Lau* Tf. 24, 3 (klassisch). — b. Mit Schnabel. Selten, vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXVI 1916, 129 zu Tf. 7, 1. *Masner* 48; Amer. Journ. Arch. XI 1907, 424; Berlin Nr. 2189; Brit. Mus. E 565; Vasi felsinei 175 Abb. 107; vgl. Erz, *Milani* Mon. scelti di Firenze 14; *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 19, 5. — 5. Kantig zylindrisch mit runder Mündung: Athen, Nat. mus. Nr. 12474, Mitte 5. Jahrh., vgl. 12681 (gefirnißt). — 6. Lutrophoros mit einem Henkel § 431.

Abb. 589 Abb. 787 Abb. 786 Abb. 782 Abb. 792

Becher und Näpfe. Vgl. § 314. 1. Kantharos. Verschiedene Typen vom Archaismus an: W. V. 1890 Tf. 7, 2 c (Nikosthenes); Gr. Vm. Tf. 74, 1 (Duris); Amer. Journ. Arch. XXV 1921, 23 (Brygos); *Pollak* Zwei Vasen des Hieron 28 (vgl. *Collignon-Couve* Tf. 48, 1583, böotisch); *Panofka* Cabinet Pourtalès Tf. 7; *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 59; *Masner* 54; *Lau* Tf. 34, 2 f.

§ 433 Abb. 320, 453 Abb. 607

Geschlossen mit Ausgußöffnung: *Panofka* Musée Blacas Tf. 12 (Brit. Mus. Cat. III E 156, oben plastisches Gorgoneion). — 2. „Kyathos". Gr. Vm. II 87 Tf. 74, 2; Bibl. nat. II Tf. 24, 848; *Gerhard* AV Tf. 51, 3 f.; Berlin Nr. 2610 Tf. 6, 217. — 3. Skyphos. Die einfache alte Grundform blieb bis
Abb. 425 in die klassische Blütezeit rein, wieder mit dem gleichen Wechsel der Fußbildung wie Stamnos und Oinochoe. Schon ziemlich früh findet sich senkrechte Stellung des einen Henkels, zumal bei kleinen Skyphoi (diese ähnlich gerundet wie manche Kantharoi). Später kommen auch drei Henkel vor und schon um die Mitte des 5. Jahrh. begann eine an den Glockenkrater erinnernde Schwingung des Umrisses, wodurch schließlich die Straffheit verloren ging. Gr. Vm. III 28 Tf. 84 f.; 125; 138, 2; Arch. Zeit. XII 1854 Tf. 68; *Masner* 47; Compte rendu Petersb. 1877 Tf. 4, 1—3; Bibl. nat. II Tf. 23, 846; Berlin Nr. 2318 Tf. 6, 215; Vasi felsinei 219; *Lau* Tf. 19, 5; Mon. d. Lincei XIV 850, XXII Tf. 104, 4 (vgl. die Lekythos Journ. hell. stud. XII 1891, 312, 1 a, den Kantharos Brit. Mus. Cat. III E 158); *Zannoni* Scavi d. Certosa Tf. 79, 6; 120, 6, vgl. 379 (Grab 358); geometrisch Tf. 83, 6; *Collignon-Couve* Tf. 46, 1353; 47, 1355 (drei Henkel); 52, 1939 (spät). Niedrig, mit profiliertem Rand, wie auch im Schwarzfigurigen: *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 15, 45; *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 30, beide klassisch, 5. Jahrh. — 4. Einhenklige Näpfe. Alter Typus (schwarzfigurig meist zweihenklig): *Klein* Vasen mit Lieblingsinschr. 119 (früh); neuer Typus: Brit. Mus. Cat. III Tf. 19, 570; *Cecil Smith* Forman Coll. Nr. 361; *Klein* a. O. 95; Mon. d. Lincei XXII Tf. 91, 2; vgl. *Lau* Tf. 26, 4 f. — 5. Kalathos. Vgl. §§ 41, 43, 50, 314, 432. *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 33,
Abb. 321 Mitte 5. Jahrh. — 6. Napf mit Siebausguß. W. V. 1890 Tf. 7, 1 a (Nikosthenes). — Der Mastos scheint nur in der bildlosen bunten Reliefware des Sotades nachzuleben (frühklassisch; *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 37).

Trinkschalen. Vgl. § 315, wo die Entwicklung der im rotfigurigen Stile vorherrschenden,
Abb. 262, 350, 391 422 f., 501—503 aus der Augenschale abgeleiteten Hauptform angedeutet ist; sie geht im allgemeinen auf größere Leichtigkeit und Flachheit; während der Blütezeit der Schalenmalerei im reifen Archaismus zeigt auch die Form das meiste Feingefühl. Vom frühen bis zum frühklassischen Stile gibt es sehr große Schalen (um 40 cm Durchmesser, Louvre G 17, 104; Bibl. nat. Nr. 535 f.; Berlin Nr. 2283; München
Abb. 391, 501 *Jahn* Nr. 337, 370; Gr. Vm. Tf. 6, 22). Früh: Louvre Tf. 72 f., vgl. 98, 81 (jünger); Amer. Journ. Arch. X 1895 Tf. 22; Mon. Piot XX 103 f.; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 53; Gr. Vm. I 231 (II 117); Frühblüte: Tf. 22; Blüte: I 275; Hochblüte: II 132, 230, Tf. 65 (vgl. I 31); weiterhin kann man kaum noch von Entwicklung, sondern nur von Schwankungen der Form reden, so schon bei den feinen, toreutisch empfundenen kleinen Schalen des Sotades, *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 38 ff. (*Perrot* X 719), zum Teil mit niedrigem Ringfuße (vgl. Brit. Mus. Cat. III 127 f.; *Beazley* VA 129; Berlin Nr. 2542 ff. Tf. 6, 226, frühklassisch; *Laborde* Vases Lamberg II Suppl. Tf. 7 [später]). Verzierungsweise: *Walters* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 110 (beidstilig), 116 (früh); *Hartwig* Meistersch. 501 f., 651 f. 2; Jahrb. VI 1891, 250 f.; *Hauser* X 1895, 155, 157 (§ 297) Tf. 4 (vgl. *Klein* Lieblingsinschr. 81; Anz. XXXI 1916, 174, 7); *Buschor*[2] 167 f., Jahrb. XXXI 1916, 84, 90; § 430 („nolanisch"); schwarzfigurige, zum Teil geometrische Ornamentik und Einzelgestalten unter den Henkeln: Boll. d'arte X 1916, 337, vgl. 344; Journ. hell. stud. XLI 1921, 135; Bull. d. Inst. 1879, 154. Kleine Schalen oft, große nur früh ohne Außenbilder; umgekehrt nur selten, früh, sofern keine Täuschung durch den Zustand von Erhaltung und Ergänzung vorliegt (*Walters* a. O. 116, 1—3; zur beidstiligen Schale des Andokides § 297). Das Innenbild, bei den ältesten Schalen noch schwarzfigurig (§§ 298 ff.) oder ornamental (*Hauser* Tf. 4; *Klein* Lieblingsinschr. 81), erst mit tongrundigem Reifen, der sich vereinzelt noch in der Hochblüte des strengen Stiles (*Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Stils 51; W. V. VI 9; VII 4; Gr. Vm. Tf. 49) und bei sehr kleinen Schalen bezw. Bildern auch weiterhin hielt (*Jacobsthal* Gött. Vasen 59; Berlin II 722, 2; *Matz* Naturpersonifik. in d. griech. Kunst, Diss. Göttingen 1913, 64 Tf., darum gerieft), dann gewöhnlich mit Mäander umgeben (früklassisches Beispiel eines Blattkranzes: Brit. Mus. Cat. III E 107); in der Übergangszeit bisweilen Doppelreifen (*Hartwig* Tf. 3, 3; 7; 9), vereinzelt auch noch später (*Hartwig* Tf. 69 a);
Abb. 463 selten ein Palmettenband (Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 3 [*Hoppin* I 383, Euphronios; sehr großes Bild]; Gr. Vm. Tf. 53 f.; *Hartwig* Tf. 22, 1; Louvre Tf. 96, 68 [vgl. G 6, Epiktet, *Hoppin* I 328: zwei durch Zwickelfüllungen zu einer Art Herzblattmuster zusammengeschlossene laufende Hunde]; mit Mäander
Abb. 398 *Murray* Designs Tf. 11, 42); dies auch um den Rand der Theseusschale des Euphronios, mit großem Rundbilde mit Mäander (Gr. Vm. Tf. 5, *Buschor*[2] 165), vgl. die Ranken späterklassischer Schalen (Jahrb. XXV 1910 Tf. 4). Selten füllt das Rundbild die Schale ganz oder fast ganz wie bei der Iliupersis des Euphronios (mit Palmettenrahmen, s. o.), so bei manchen weißgrundigen Schalen lose,
Abb. 501 f. bei großen frühklassischen eng, mit kleiner Efeuranke (Gr. Vm. Tf. 6, 55, 65, 114; *Hartwig* Tf. 51). Bisweilen läuft ein Bildfries um das Rundbild, gewöhnlich füllend (archaisch: *Walters* I Tf. 37, 1, beidstilig; Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 1; W. V. VI Tf. 8 a; *Hartwig* Tf. 65, vgl. 584 f. 1; der Fries weißgrundig 500; klassisch: Abb. 573), doch auch so verkleinert, daß beides nur den Raum eines größeren Rundbildes einnimmt (Berlin Nr. 2299, archaisch). Rotfiguriges Bild von weißem Grund umgeben: *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 38; *Hartwig* 501 f. Anm.; Anz. XVI 1901, 167, 33. Henkelornamentik: *Winter* Jahrb. VII 1892, 105 ff.; *Lau* Tf. 17, 6; 33; vgl. § 430. — Nebenform mit abgesetztem Rand, oft ganz oder doch außen bildlos, vgl. *Buschor*[2] 158; archaisch: Journ. hell. stud. XLI 1921 Tf. 2; Gr. Vm. II 178, 185, III 19 (außen weißgrundig), Tf. 47; 93, 2; *Masner* 40; W. V. 1890 Tf. 8, 2; klassisch: Berlin Nr. 2547 ff. Mit niedrigem Ringfuße: *Fröhner* Choix de vases grecs 19 Tf. 5; Berlin Nr. 2727 Tf. 7, 276; Brit. Mus. Cat. III E 129 f. — Omphalosschale: Berlin Nr. 2310 (archaisch); *Beazley* VA 167 (älter klassisch); vgl. die bildlosen bunten Reliefschalen des Sotades (*Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 35 f., frühklassisch).

Abb. 770 Deckelschale (Lekanis, vgl. § 43). Die Liste von *Stephani* Compte rendu Petersb. 1860, 6

war mir unzugänglich. Spätarchaisch: vgl. *Beazley* VA 188, 1. Frühklassisch: Mon. d. Inst. I Tf. 37 (Deckel); reicher Stil: *Ducati* Mem. d. Lincei XIV Tf. 2—4; spät: Gr. Vm. II 45 Tf. 68; Mon. d. Lincei XXII Tf. 91, 6 f. (4 unteritalisch). Vgl. Berlin Nr. 2571 ff., 2736 ff.

Teller. Vgl. § 315. Alte Form, schon im Archaismus nicht häufig, später selten: *Walters* I Tf. 37, 2; Brit. Mus. Cat. III Tf. 6, 137; Louvre Tf. 89, 7; 96, 67; *Klein* Euphronios[2] 52; Mon. d. Abb. 356 f. Lincei XXII Tf. 83, 1; *Hoppin* Euthymides and his fellows Tf. 24 (Rand weißgrundig nach *Beazley* Journ. hell. stud. XXVII 1917, 236 E 16); 'Εφ. 1886 Tf. 8, 5 (weißgrundig), 4 (rotgrundig) nach *Klein* 1890, 18, 2 (trotz des Schnittes 4 a?); *Benndorf* Gr. u. sic. Vb. Tf. 8, 1 (späterklassisch). — Die sogenannten Teller mit Fuß sind teils Untersätze (§ 435), teils im Altertum oder neuerdings zurecht geschnittene Schalen, vgl. *Klein* 'Εφ. 1890, 13 f.; *Hartwig* 34; 569, 1. — Fischteller. Erst im jüngeren Stile, schon früh Fische allein, aber auch später noch daneben mythische Bilder mit Abb. 589 a Fischen (Europa): *Watzinger* Ath. Mitt. XXVI 1901, 51 f. Tf. 2, 1; Anz. XXVI 1911, 207 (205, 3); XXVIII 1913, 184 (179); Compte rendu Petersb. 1866 Tf. 3; 1876 Tf. 5, 4—15. Oft im Unteritalischen.

„Kothon". Vgl. § 316: bis auf ein Stabmuster um den Rand gefirnißt. Abb. 789

Lekythos. Vgl. §§ 305, 316; *Beazley* VA 70. Die annähernd zylindrische Hauptform, § 434 die im reifen Archaismus in beiden Stilen kanonisch ist, scheint in rotfiguriger Technik als Masse nur bis in die spätere perikleische Zeit zu reichen; weiterhin, jedoch anscheinend nicht über den Anfang des 4. Jahrh. hinab, herrscht die weißgrundige Technik. Sie beginnt im ausgehenden Archais- Abb. 784 mus durch Übergang aus der schwarzfigurigen Malerei in Umrißzeichnung mit zunehmender Polychromie, welche schließlich die Firnismalerei in den Bildern und im Schulterornamente ganz aufgab und einen eigenen Stil der Mattmalerei ausbildete (seit Mitte 5. Jahrh., daneben noch eine Weile die ältere Art; Scheinform: 'Εφ. 1906, 1 ff.). Die so fast ganz auf den Totenkultus beschränkte Form (Aristophanes Eccl. 995 ff., aufgeführt 389 oder 392) wurde im Leben durch eine von Mitte 5. Jahrh. bis zum Ende der Vasenmalerei sehr beliebte Form ersetzt, die bauchige Lekythos („Aryballos"). Abb. 778 Ihre Entwicklung aus der alten Schlauchform beginnt auch schon im Archaismus; diese selbst hielt sich daneben in reiner Form mindestens bis ins spätere 5. Jahrh., dann führte das Bedürfnis Abb. 793 nach Gliederung und Bereicherung zur naturalistischen Eichelform, eine organische Belebung, die mit der Einführung des Akanthosornamentes verwandt ist. Diese spielende Bildung konnte jedoch der tektonisch klaren und standfesten Aryballosform um so weniger ebenbürtig werden, als diese selbst sich im 4. Jahrh. durch immer schlankere Bildung wieder der Schlauchform näherte. — Beispiele. 1. Zylindrische Form. Von einer Entwicklung kann man höchstens in soweit reden, als die all- Abb. 784 gemeine Neigung zur Steigerung der Schlankheit auch hier mitspielt; doch finden sich schon früh schlanke Stücke und sind die Schwankungen auffälliger als die „Entwicklung". Vgl. *Riezler* Weißgrundige att. Lekythen 3, 2; 61 (Textbilder 4 ff., wo 5 Mitte ein besonders schlankes späteres Stück; 18 ff., 28 ff., 42, 63, 89 ff., 111). Systematisch *Fairbanks* Athenian white Lekythoi, Michigan Studies VI f., 1907, 1914, nur weißgrundige; vgl. *Murray-Smith* White Athenian Vases; *Walters* I Tf. 43, 2. Die Größe schwankt bei diesen von handlicher Kleinheit über Weinflaschengröße bis zu 0,5 m und springt dann zu Monumentalgefäßen von rund 0,7—1 m Höhe; die rotfigurigen bleiben wie die schwarzfigurigen zwischen wenigen Zentimetern und Flaschenhöhe; die kleinsten sind oft etwas konisch geformt. Zur Verzierungsweise *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 197, dazu XLI 1921 Tf. 4, 10 f. (kurzhalsig); weiter rotfigurig: *Gardner* Ashmolean Vases 33 Tf. 23 ff.; *Pellegrini* Vasi di Bologna 54 f.; Bibl. nat. II Tf. 20, 498; 'Εφ. 1907, 130 ff., 140 (vgl. *Benndorf* Gr. u. sic. Vb. Tf. 55), 222—234; Journ. hell. stud. XII 1891, 312, 1 a, vgl. Skyphoi wie *Lau* Tf. 19, 5; Mon. d. Lincei XIV 850; kleine Lekythen: 786 f., 795—801, 909, 103, vgl. die Kinderkännchen; massenhaft bildlos: (902, 904); XXIII 914. XIX zu 96, 9; Ath. Mitt. XXXII 1907 Beilage 3, vgl. 2, mythologisches weißgrundiges Paar; spät rotfigurig: *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Nr. 1086 ff., 1090. Übergang aus dem schwarzfigurigen Stil in die Umrißzeichnung: *Fairbanks* VI 24 Tf. 1—4; *Perrot* X 691, vgl. 697. Eros im Ornament: *Riegl* Stilfragen 207 (*Riezler* 89). — 2. Schlauchform. *Pellegrini* a. O. 58 f.; Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 10, 1; als Eichel: XXXI 1873 Tf. 4; *Furtwängler* Samml. Saburoff Abb. 793 Tf. 62; *Nicole* Meidias Tf. 8, 1. Der Übergang in die bauchige Form hat schon Vorläufer im schwarzfigurigen Stile (Mon. d. Lincei XVII 55) und beginnt im rotfigurigen Stile bereits im Archaismus: Strena Helbigiana 249; Lincei a. O. 515. — 3. Bauchige Form (Aryballos). Vgl. *Beazley* VA 72. Der Umriß schwankt zwischen kräftiger Einsenkung und abfallender Rundung der Schulter, Abb. 778 jene schon bei den genannten Übergangsstücken, diese auch früh: Mon. d. Lincei XXII Tf. 91, 1; *Böhlau* Samml. Vogell 18, 9; hier setzt sowohl die Entwicklung zur Schlankheit an, die von den kräftigen Formen des 5. Jahrh. zu den eleganten, schließlich etwas schwächlichen und unstabilen des 4. Jahrh. führt, wie eine auf kleine Stücke beschränkte Nebenform mit niedrigem, gedrücktem Bauche (Mon. d. Lincei XIV 832; 909, 104; Brit. Mus. Cat. III 338; Antiquités Bosphore cimm. Tf. 63 a, 6). Sonderform mit kantiger Schulter wie bei der zylindrischen Lekythos: Abb. 779 (*Jahn* München Nr. 246). Die Höhe schwankt von etwa 0,05 bis gegen 0,4 m, die Mehrzahl ist handlich, zwischen 0,1 und 0,15 m. *Lau* Tf. 23, 1; Gr. Vm. Tf. 78; *Nicole* Meidias Tf. 7; Bibl. nat. II Tf. 19, 477 (weißgrundig; jünger *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 38), Tf. 20, 478 f., 481: Reliefs, vgl. § 439, wachsende Schlankheit, vgl. *Masner* 56, 58; *Walters* I Tf. 42, 2; *Watzinger* Griech. Holzsarkophage Tf. 2 Abb. 600 (farbig). Netzschmuck: ebda 9 Abb. 19; *Böhlau* Samml. Vogell Tf. 3, 29 Nr. 154; Compte rendu Petersb. 1863 Tf. 2, 1; Vasi felsinei 32, 17; *Frickenhaus* Anuari Inst. estud. Catalans 211 f., 218 f. Bedeutendes: *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 55; Mon. d. Lincei XXII Tf. 86; Antiquités Bosphore cimm. Tf. 45 (*Rayet-Collignon* Céramique 264 f., mit Reliefs); *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 31 f. (33 f., spät); zweireihig: Bull. Napol. n. s. V Tf. 2 (perikleisch; vgl. *Lau* Tf. 41, 1, *Jahn* Nr. 808, unteritalisch). Mehr bei *Milchhöfer* Jahrb. IX 1894, 58 ff.

§ 435 Kugelaryballos. Vgl. § 316. Die im schwarzfigurigen Stile ganz vereinzelte Form ist auch
Abb. 777 im rotfigurigen sehr selten, jedoch von der Frühzeit bis in den späteren klassischen Stil nachgewiesen. Die Einzelheiten schwanken von der alten Kugelform mit Scheibenmündung zur Abflachung von Schulter und Boden mit oder ohne Fußplatte und selbst mit Knauf sowie zur Lekythenmündung. *Pellegrini* Vasi di Bologna 56 f. (Kreis des Andokides); Mon. d. Lincei XXII 514 Tf. 81, 2; Mon. Piot XIII Tf. 14 (*Klein* Lieblingsinschr. 110); *Riezler* Weißgrund. att. Lekythen 54 ff. (weißgrundig); Arch. Zeit. XXXIX 1881 Tf. 8, 1; XXXVII 1879 Tf. 6, 5 (reicher Stil); *Emil Müller* Drei griech. Vb., Zürich 1887, Tf. 2, 3 f. (mit Knauf wie die Spitzamphora Brit. Mus. Cat. III Tf. 18, 350). Unverziert: *Beazley* VA 88.

Abb. 794 (344) Alabastron. Vgl. § 316. Amer. Journ. Arch. X 1895, 486; Anz. IX 1894, 180 (beides Psiax); *Brückner* Lebensregeln auf ath. Hochzeitsgeschenken, Berlin 1907, 4 ff., 10; *Collignon-Couve* Tf. 42, 1204; 46, 1542; *Klein* Lieblingsinschr. 151 f.; *Murray-Smith* White ath. Vases 28 (Pasiades, *Perrot* X Tf. XIX, vgl. 696); *Frickenhaus* Anuari Inst. Est. Catalans 1908, 224, 43 (Rev. arch. V 1917, 121, 22); *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 30, 143 (zweireihig); spät schwarzbunt: *Leroux* Vases de Madrid Nr. 323 (vgl. § 352); spät ornamental: *Pottier-Reinach* Nécropole de Myrina 231 (Bull. hell. IX 1885, 191); *Perdrizet* Fouilles de Delphes V 168, 709, vgl. § 316; *Böhlau* Samml. Vogell 20, 10 Tf. 3, 25. Unten spitz: Berlin Nr. 2253 (archaisch). Bauchig mit Trichtermündung: *Wolters* Zu griech. Agonen 5 f. (spät). Figürliche Alabastra § 436. — Anhangsweise sei bemerkt, daß *Frickenhaus* Anuari Inst. Estudis Catalans VIII 199 die hellenistischen sog. Tränenfläschchen schon im 4. Jahrh. beginnen lassen möchte, weil eines mit einer Schale im Stile der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. zusammen gefunden sei. Diese kann aber nicht nur selbst etwas jünger sein als sie aussieht, sondern auch und vor allem viele Jahrzehnte lang im Hausbesitze gewesen sein, ehe sie in das Grab kam. Über das Ende des 4. Jahrh. wird man auch im äußersten Falle mit den Tränenfläschchen schwerlich hinaufgehen dürfen. Ein sorgfältiges Beispiel Deltion II 1916 Beibl. 23 Tf. 3, 4; gewöhnliche *Dragendorff* Thera II 43, 137; 54, 179 u. ö.

Abb. 790 Askos (Guttus). Vgl. § 317, wo ein spätes schwarzfiguriges Stück. Im Rotfigurigen scheint die Form erst vom reifen Archaismus an vorzukommen. *Beazley* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 152, IX; *Lau* Tf. 24, 4; Bibl. nat. II Tf. 24, 856, 859; Journ. hell. stud. XXV 1905, 72 f.; Bull. Napol. n. s. I Tf. 10; *Morin-Jean* Dessin d. animaux 128, 184; höher *Pellegrini* Vasi di Bologna 60, 51. Vgl. Berlin Nr. 2499 ff., 2711 f.; 2713 f., *Nicole* Vases d'Athènes Suppl. Nr. 1263: als Astragal. Als Hummerschere: *Panofka* Cabinet Pourtalès Tf. 30, 1; *Wolters* Münchn. Jahrb. VIII 1913, 214; ein gutes Stück auch in Kassel; der Äthiope *Panofka* 3 hellenistisch, vgl. *Sieveking* Terrakotten Loeb II Tf. 124; *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 49, 3.

Abb. 791 Pyxis. Vgl. § 317. Die meisten schwarzfigurigen Formen lebten weiter und wurden in Proportionen und Profilierung im Sinne wachsender Eleganz abgewandelt; nur die Dreifußschale und die Kelchpyxis scheinen sich nicht lange gehalten zu haben. Grundsätzlich neue Formen scheinen nicht vorzukommen. *Klein* Lieblingsinschr. 88; *Walters* I Tf. 43, 1; W. V. 1888 Tf. 8, 7; *Collignon-Couve* Tf. 46, 1546; 47, 1553, 1557; 50, 1845; Gr. Vm. Tf. 57; Samml. Saburoff Tf. 61, 63—65; Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 7, 1; Jahrb. XV 1900 Tf. 2 (Doppelform); *Brückner* Lebensregeln auf ath. Hochzeitsgesch. Tf. 2 (archaischer Dreifuß); *Hoppin* II 231 (Kelchpyxis des Nikosthenes). Zur Frage der bauchigen großen Pyxis siehe § 431 („Lebes gamikos"). Vgl. auch die Deckelschale (Lekanis), § 333.

Garnrolle. *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 32, 4; Ἐφ. 1885 Tf. 5, 1 (*Collignon-Couve* Tf. 35, 853; 41, 1202); spätarchaisch bezw. frühklassisch. Vgl. *Winnefeld* Ath. Mitt. XIII 1888, 413.

Abb. 769 Epinetron. Vgl. § 317. *Lang* Onos oder Epinetron gibt keinen hinreichenden Überblick über die Stilstufen; zur Zeit des strengen Stiles gab es anscheinend nur schwarzfigurige Epinetren. *Rayet-Collignon* Céramique 389 (wohl noch Mitte 5. Jahrh.); Ἐφ. 1897 Tf. 9 f.; W. V. 1888 Tf. 8, 5 f. (spät); vgl. *Collignon-Couve* Nr. 1588 ff. Klein mit Reliefgestalten Ἐφ. 1906, 106, 6.

Untersatz. Hoch: *Genick* Griech. Keramik Tf. 14; 15, 3 (Berlin Nr. 2325 Tf. 6, 204). Niedrig („Teller", vgl. § 433): Ant. Denkm. I Tf. 10, 2 (Berlin Nr. 2313, 2315 Tf. 6, 186); *Pellegrini* Vasi felsinei 225, 141 (späterklassisch). Vgl. Brit. Mus. Cat. III E 809.

§ 436 Figürliche Gefäße. Vgl. §§ 298 ff., 318. Die vasentechnische Gefäßplastik blühte von den beim schwarzfigurigen Stile betrachteten Übergangsmeistern bis in den frühklassischen Stil. Im jüngeren klassischen Stile finden sich nur noch Nachzügler, weil die Führung an die allmählich eingedrungene Terrakottentechnik überging: eine Parallele zu der unsoliden Buntfarbigkeit der späteren Vasenmalerei, die sich in dem hellenistischen Rückschlage zu völliger Bedeckung mit Firnis fortsetzt. Die vasentechnische Gattung besteht vorwiegend aus Bechern, Trinkhörnern, kleinen Kannen und Salbgefäßen in Form von einzelnen oder doppelten Köpfen: Griechen (meist Frauen, auch Herakles), Neger, auch Negerinnen, Silene; seltener Tiere: Maultier, Widder, Stier, Kalb, Löwe, Panther, Eber, Hund, Adler, Affe. Die Doppelköpfe, bei den Tieren vereinzelt, sind bei den Menschen und Affen janusförmig; bei den Tieren kommt auch Zusammensetzung halber Köpfe vor: von der einen Seite Widder, von der anderen Maultier oder Eber. Gleiche Köpfe sind seltener als Gegensätze: Frau gepaart mit Mann (Herakles), Neger, Silen. Seltener sind ganze Gestalten und Gruppen, Vogel, Sphinx, Pferd, auf einer Spitzamphora kauernder Silen, sitzender Dionysos mit großem Trinkhorn, Neger und Krokodil, Pygmäe mit Kranich. Wo die tektonischen Gefäßteile Raum bieten, pflegen sie bildlich und ornamental bemalt zu sein, wie wir das schon im schwarzfigurigen Stile sahen (*Buschor*[2] 142; *Perrot* X 747, dazu 749; 750 Tf. 24; sogar unter dem Boden und an Hälsen und Hauben); an Becher- und Trinkhornmündungen ist Raum für ganze Szenen. Bescheidener sind Askoi und kleine Salbgefäße in Form von Hummerscheren, Astragalen, Muscheln, Mandeln, Aidoia; eine Sonderstellung nehmen zwei große, rotfigurig bemalte Astragale ein; sie mögen zur Aufbewahrung wirklicher Astra-

gale gedient haben. — Die koroplastische Gattung ist mit der vasentechnischen durch Übergänge verbunden: bunte Farben in größeren Flächen auf Ton bisweilen schon im strengen Archaismus, weißer Überzug schon frühklassisch; später bei koroplastischen figürlichen Teilen noch rotfigurige Bilder, gewöhnlich jedoch nur Ornamente (bei größeren Rückseiten). Die neue Gattung, die in den Hellenismus hineinreicht, geht weit über die Grenzen hinaus, innerhalb welcher sich die im Archaismus hauptsächlich von Jonien aus verbreiteten figürlichen Salbgefäße gleicher Technik gehalten hatten. Die Gestalten und Gruppen sind oft sehr äußerlich und untektonisch durch Anfügung von Mündung und Henkel zu Gefäßen gemacht und auch bei den Köpfen ist die Lösung nicht immer glücklich; eine Oinochoe, deren Vorderwand durch einen bunten Mänadenkopf ersetzt ist, wirkt bis auf die reine Vorderansicht recht zwitterhaft. Bisweilen ist die gefäßartige Rückwand vorn zur Grotte für die Gestalten gemacht, während sie hinten mit rotfigurigen Ornamenten bemalt ist. — Literatur. 1. Vasentechnisches. *Pottier* Mon. Piot IX 135 ff., Tf. 11 ff.; *Perrot* X 750—760, Tf. 23—25 (Menschenköpfe, Sphinx, diese schon weißbunt), vgl. IX 321, das sonderbare, anscheinend in Korinth gefertigte Gefäß des Atheners Kleomenes, von koroplastischer Technik. *Pottier* Rev. arch. XXXVII 1900, 181 ff.; Mon. Piot IX 138; Gaz. beaux arts XXXVI 1906, 442, 2: Echtheit von *Furtwängler* anerkannt, aber wieder bezweifelt von *Buschor* Münchn. Jahrb. 1919, 14, 6, der 1 ff. die Gattung im großen Zusammenhange mit vielen Abbildungen vortrefflich behandelt. Er beschränkt den Namen Rhyton mit Recht auf die späteren Gefäße mit Trinkstrahl. *Maximowa* Ant. Figurenvasen, Moskau 1916, russisch, war mir unzugänglich. Vgl. *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 69 f., Text zu 65 (Menschen, Widder, Affen); *Walters* I Tf. 46, 2, 5 (Menschen, Löwe; 3 späte Firnisware); *Lau* Tf. 39, 3; 44, 1 (Frau, Silen); *Gozzadini* Necropoli a Marzabotto Tf. 6 ff. (desgl. perikleisch); *Pellegrini* Vasi felsinei 169 f., 211 f., 223 f. (Menschen, Widder); *Buschor*[2] 155 (Maultier; die Ohren aus technischen und künstlerischen Gründen kurz); *Keller* Antike Tierwelt I 264 (Maultier); Compte rendu Petersb. 1881, 65 (desgl.); 1872 Tf. 4, 1 f. (ganzer Vogel; Adlerkopf *Buschor* 16); Boll. d'arte X 1916, 343 (Amer. Journ. Arch. XXI 1917, 457, Hund, Stil des Brygos); *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 25, 1 f. (Maultier — Widder); *Tischbein* Engravings II Tf. 7 (Eber — Widder); *Burlington* Exhib. Cat. 1888, Abb. 63 (Widder), 78: Neger und weißes Krokodil, besser *Buschor* a. O. 2 ff. Tf. 1 f. (5 ff., vgl. 18 f., unteritalische Nach- und Fortbildungen; so Bibl. nat. II Tf. 33, 1252). Ähnlicher Pygmäe *Buschor* 18, 24 f. *Pottier* Comptes rendus acad. Paris 1902, 429; 1903, 217: Reste von schwarzen Pferden mit weißem Grunde, darauf Gestalten, von Sotades; ebenso vielleicht das Krokodil, der Pygmäe, die Sphinx Journ. hell. stud. Tf. 72 f. (*Perrot* a. O.; *Buschor* 20) und der Astragal Gr. Vm. Tf. 136 (*Buschor* 25; etwas älter *Hoppin* II 442 f. [*Buschor* 18]; vgl. *Wolters* Münchn. Jahrb. VIII 1913, 92: für Spielastragale; vgl. die Askoi § 435); Wiss. Mitt. aus Bosnien XII 285 f. (Silen auf Amphora); Ἐφ. 1885 Tf. 9, 10 (*Hoppin* II 359, Muschellekythos des Phintias, vgl. *Nicole* Suppl. Nr. 1262; *Wolters* a. O.); spät *Pottier-Reinach* Nécropole de Myrina 229, 31, 33 (Bull. hell. IX 1885, 190, Muschel, Mandel, vgl. *Furtwängler* Samml. Somzée Tf. 39; *Nicole* a. O. Nr. 1260 f.); Aidoion von entwickelterer Mündungsform als das schwarzfigurige des Priapos (*Buschor* 9 f.): *Eldridge* Amer. Journ. Arch. XXII 1918, 270, nur die Rückseite mit einem feinen schwarzen Bukranion in Relief abgebildet; vgl. *Hartwig* Meisterschalen 89. Figürliche Askoi § 435. Apulisch: *Lau* Tf. 40, 1; 44, 2; Arch. Zeit. IX 1851 Tf. 32; auch Bibl. nat. II Tf. 25, 872 ist wohl unteritalisch. — Nicht abgebildet: Brit. Mus. Cat. III E 784—802 außer 790. s. u. (785 sitzender Dionysos mit Trinkhorn, bunt wie 784, 786; 790—792 früh koroplastisch mit rotfigurigen Bildern; 801 Eber, vgl. Berlin Nr. 2758, jünger klassisch; 802 Adler; 803 schwerlich attisch, heller Ton wie bei einem Stier in Orvieto, Faina, und anderen etruskischen Funden). *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905, 243 f. 8 (Negerin, vgl. Anz. XIV 1899, 144, 35: schwarze Palmetten auf weißem Grunde wie 37 Gestalten). — Koroplastische Gattung. Übergänge s. o. Besprochene Oinochoe: Jahresh. I 1898, 143 Tf. 4. *Treu* Griech. Tongef. in Statuetten- und Büstenform, Berlin 1875; Compte rendu Petersb. 1870 Tf. 1; *Springer-Wolters* Kunstgesch. I [10], Tf. 11 farbig, besser Aus d. Berliner Museen, Kekule dargebracht, Tf. 10; *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 59, 71; Samml. Somzée 73; *Rayet* Mon. de l'art ant. II letzte Tf.; *Walters* I Tf. 46, 4; *Pellegrini* Vasi di Bologna 65 f., 63 f.; Journ. hell. stud. XV 1895 Tf. 5; Arch. Zeit. XXXIII 1875 Tf. 6, 7 b; Ath. Mitt. VII 1882 Tf. 12 f., XXVI 1901, 53 f., 6 f. (nicht eigentliche „Relieflekythen"); Anz. V 1890, 153, 7; VI 1891, 169, 22; X 1895, 42; XIII 1898, 194; Jahrb. XXXII 1917, 56 (E 790); *Ballheimer* Vasen in Hamburg 51, 55; Burlington Exhib. Cat. 1888 Abb. 67, 69 f., 73—75, 77; Bibl. nat. II Tf. 24, 870; *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 49 ff. (schlecht, darunter hellenistische Firnisware wie Tf. 49, 3); *Winter* Typenkatalog d. Terrakotten passim, zusammengestellt von *Séchan* Rev. arch. XX 1912, 123 ff., vgl. 108. Vgl. Berlin Nr. 2901 ff.; Anz. XVI 1901, 167, 37. Apulisch *Masner* Tf. 10, 491. Hellenistisch barock: *Sieveking* Terrakotten Loeb II Tf. 125; vgl. 64 ff. Tf. 126.

§ 437 Reliefgefäße und Firnisware sind miteinander und mit dem rotfigurigen Stil in mehr als einer Hinsicht verknüpft. Die Reliefgefäße bilden erst im Hellenismus wieder größere, in sich geschlossene Gattungen wie das schon im hohen Archaismus der Fall gewesen war. Während der Blütezeit der attischen schwarzfigurigen und rotfigurigen Vasenmalerei fehlen sie fast ganz; nach vereinzelten älteren Beispielen (vergoldete spätarchaische Schale mit teilweise weißen, vielleicht auch farbigen Gestalten in Flachrelief, durchaus toreutisch) treten erst im späteren rotfigurigen Stil etwas mehr Reliefgefäße auf. Hierbei handelt es sich aber vorwiegend um ein Eindringen von bunten oder vergoldeten Reliefgestalten in den Schmuck von Gefäßen, die sonst von gewöhnlicher rotfiguriger Technik sind; bisweilen sind Nebengestalten noch gemalt oder auch nur die Mittelgruppe in Relief; Abb. 604 diese Erscheinung ist oben in größerem Zusammenhang erklärt (§ 429). In ihrer bescheidensten Form geht sie grundsätzlich kaum über das hinaus, was schon im archaischen und frühklassischen Stile vorkam, wenn einzelne Früchte, Gerätteile oder kleine Gegenstände als Grundlage für Vergol-

dung in Ton aufgehöht wurden; ein freihändig aufmodellierter kleiner Eros bedeutet in einem Frauenbilde kaum mehr als ein vergoldetes Thymiaterion (gewöhnlich sind nur die Flügel aufgehöht und vergoldet). Meist wurden die Gestalten aus Formen gepreßt und aufgesetzt. Hauptträger solchen Schmuckes sind die bauchigen Lekythen (Aryballen); ein großes Stück ist das des Xenophantos. Abb. 604 Sonst sind große Gefäße in dieser Technik äußerst selten (Hydria mit dem Streite von Athena und Poseidon). Vereinzelt sind daneben Gefäße, deren ganzer Bauch in Terrakottentechnik gebildet ist, und vollends allein steht eine ganz vergoldete Hydria mit buntem Hochrelief. — Die Zukunft der Reliefkeramik lag nicht in der Verwendung bunter oder vergoldeter Gestalten, die zwar weiterlebten, aber nur eine Nebenrolle spielten, sondern in der Verschmelzung mit der Firniskeramik: so entstand eine technisch und künstlerisch gleich glückliche neue Einheit von Gefäß und Schmuck, auf welcher verschiedene hellenistische Gattungen und schließlich die weltbeherrschende Terra sigillata beruhen. Als Wahrzeichen des Überganges steht an der Schwelle des Hellenismus die eleusinische Hydria aus Cumae: bunte Reliefs auf einem Prachtstück der Firnisware.

§ 438 In der Firniskeramik bildeten sich schon früher feste Gattungen aus. Sie steht in einem großen Zusammenhange. Ganz gefirnißte Gefäße, die nur durch Form und Glanzfarbe wirkten, gab es stets, doch spielten sie neben den verzierten keine Rolle; dagegen schieden sich unter diesen von jeher solche mit großen Firnisflächen von den ganz verzierten: Schwarzdipylon, Bildfeldgefäße des schwarzfigurigen und rotfigurigen Stiles, „nolanische" Verzierungsweise (§ 415). Mit der Verbesserung des Firnisses wuchs der Wert sparsam oder gar nicht bemalter Gefäße auch großen Maaßstabes: wir besitzen Halsamphoren, Voluten- und Glockenkratere, Dinoi und Psyktere mit ganz gefirnißtem Bauche, Stamnoi und Hydrien mit ganz kleinen Feldern auf der Schulter sowie bildlose und ganz gefirnißte kleine Gefäße aller Art vom Archaismus an. Unter letzteren finden sich nun schon früh solche, die nur als Firnisware vorkommen, und gerade diese zeigen eine besonders toreutische Formgebung; hier setzt die Entwicklung eigener Gattungen an. Die Anfänge sind noch wenig bekannt; neue Funde führen jedoch in immer ältere Zeit hinauf. Die Firniskeramik trat weit mehr als die bemalte in Wettbewerb mit der Toreutik und geriet rasch in vollkommene Abhängigkeit von ihr; bald gesellte sich zu der toreutischen Formgebung auch eine entsprechende neue Verzierungsweise, die jedoch die Firniswirkung teils nicht beeinträchtigte, teils durch den Gegensatz einzelner vergoldeter oder tongelber feiner Zweige, Gehänge und Profile (Lippe) noch hob. Vom 4. Jahrh. ab schlossen sich die italischen Werkstätten, zumal die apulischen und kampanischen, den attischen unmittelbar an. — Die Gattung mit goldenem oder tonfarbenem Schmuck ist schon in der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. durch prachtvolle große Gefäße, hauptsächlich Kelchkratere, Hydrien und Peliken vertreten und entwickelte sich im 3. Jahrh. weiter. Man hat darin wahrscheinlich die Therikleia, so genannt nach dem Meister Therikles, einem Zeitgenossen des Aristophanes, zu erkennen. Die toreutische Riefelung der Wandung wurde schon früh als Mittel zur Rhythmisierung der Glanzlichtwirkung beliebt (vgl. die Reliefhydria von Cumae). Eine Kanne dieser Art ist mit Hydrien des Meidiasstiles im gleichen Grabe gefunden, kann also schon um 400 entstanden sein. Eine Lieblingsform dieses Kreises sind Kantharoi, die besonders gute Gelegenheit zu reich bewegter toreutischer Profilierung boten. Wir sind ihnen schon im böotischen Archaismus begegnet (Meister Teisias aus Athen) und finden bereits im 5. Jahrh. stark entwickelte attische Formen. — Auf andere Weise suchte eine Gattung kleiner Gefäße, vorwiegend Schalen und Becher, Lekythen, Spitzamphorisken und Kännchen, zu wirken: sie sind ganz gefirnißt, aber unter dem Firnis sind feine kleine Ornamente leicht eingepreßt wie Gravierungen oder zarte Treibmuster der Toreutik; bisweilen ist auch die Gefäßwand geriefelt. Die Hauptornamente sind zierliche kleine Palmetten, gewöhnlich in Bogenfriesen, oft sehr weit gestellt (Stern im Schalenrund), Eierstab, kleine Kreise und Striche; daneben kommen kleine Mäander, Stäbe, Netzmuster u. a. m. vor, endlich Efeublätter und in Campanien auch kleine Gorgoneien, Satyrmasken und bisweilen selbst Münzabdrücke (Kore des Euainetos, Herakles) anscheinend schon vom 4. Jahrh. an. Die Anfänge dieser Technik reichen in den Archaismus hinauf; sie erscheint nebensächlich bei einzelnen rotfigurigen und weißgrundigen Gefäßen strengen Stiles; so auch noch in der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. Es fragt sich, ob dies die Anfänge oder nur Einflüsse der bereits bestehenden Firnisgattung sind. Für diese führen die Fundumstände mit Sicherheit ins dritte Viertel, mit großer Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte des 5. Jahrh. hinauf. In Bologna ist eine grautonige Schale, die auch für unsere Gattung das alte Nebeneinander von Bucchero und Firnisware belegt, neben spätem Schwarzfigurigem gefunden worden. Weit verbreitet war die Gattung im 4. Jahrh.; im dritten scheint die gute attische Ware durch örtliche Erzeugnisse von weniger feiner Technik ersetzt worden zu sein. So schon früher in Böotien, wo auch einzelne große Gefäße.

§ 439 Literatur. Reliefgefäße. Archaische Schale: *Kekule* Ath. Mitt. V 1880, 256 ff. Tf. 10 (farbige Abbildung). Scherbe mit Eule, wohl noch 1. Hälfte 5. Jahrh.: Ἐφ. 1885 Tf. 9, 11, dazu 170 f., 175. Vgl. auch die gerieften bunten Schalen und Becher des Sotades, deren eine auf dem Omphalos eine plastische Zikade zeigt: *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 35 ff. Später attisch (meist bauchige Lekythen; vgl. *Ducati* Mem. d. Lincei XV 313 ff.): Antiquités Bosphore cimm. Tf. 45 f. (Xenophantos); Tf. 48, Abb. 604 1—3; Rev. ét. gr. XXXII 406 ff. Tf. 1; Compte rendu Petersb. 1872 Tf. 1 (Hydria); *Brückner* Analkypteria 7 ff., 12 Tf. 1 f. (7 unteritalisch, aber vielleicht aus einer attischen Form); *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 60, 2; *Fröhner* Coll. Tyszkiewicz Tf. 25 f.; Anz. XIII 1898, 192, 14; XXIII 1908 172 ff. (XVI 1901, 167, 36 ist vielleicht unteritalisch wie Brit. Mus. Cat. IV 240, 28 mit blauem Grunde); Röm. Mitt. XV 1900, 230; Arch. Zeit. XXVII 1869 Tf. 18; Bibl. nat. II Tf. 20, 481; *Pellegrini* Vasi di Bologna 65, 65 (Kinderkännchen); D. A. IV 852, 5933 (Kanne; Fels weiß, Flügel rot, Rest Gold); *Ballheimer* Griech. Vasen in Hamburg 44 (von einem großen Gefäße, freihändig modelliert); *Stackelberg* Gräber d. Hellenen Tf. 30 (*Panofka* Cab. Pourtalès Tf. 33, 2, plastische Eroten; schöne

Scherben in meinem Besitz); vgl. *Jahn* Vasen mit Goldschmuck, Leipzig 1865; *Lau* Tf. 23, 1; vgl. § 459. Terrakottentechnik des Gefäßbauches: Kratere Berlin Nr. 2640, 2882 (dieser Samml. Saburoff Tf. 74, 3, schwerlich attisch). Hydria von Lampsakos, vergoldet: Mon. Piot X 41 Tf. 6 f.; Hydria von Cumae: Mon. d. Lincei XXII 702 Tf. 100 ff. Hellenistisches: §§ 996 ff., vgl. § 429 f. Bei *Walters* Brit. Mus. Cat. IV 236 ff., gehen koroplastische figürliche Gefäße und Reliefgefäße, Griechisches und Italisches, Hellenistisches und Älteres durcheinander. — Firniskeramik. Eine Monographie ist dringend nötig. Gute Vorarbeit auf beschränktem Gebiet: *Ure* Black glaze pottery from Rhitsona in Boeotia, Oxford 1913 (vgl. § 210). Zum Zeitansatz allzu knapp *Kieseritzki* Anz. XIV 1899, 56. Wertvoll *G. Körte* Gött. gel. Anz. 1913, 259 ff. Vgl. *Chamonard* u. a. Bull. hell. 1915, 181 Tf. 11; *Ducati* Mem. d. Lincei XV 339 f.; *Gabrici* Mon. d. Lincei XXII 694 ff., 702 f. Tf. 100—107 (sicher attisch 100 ff.; 103, 3; 104, 4); *Watzinger* Ath. Mitt. XXVI 1901, 86. Von Katalogen bieten am meisten *Pellegrini* Vasi felsinei XLVIII ff., 224 ff. Nr. 575—821; *Furtwängler* Berlin Nr. 2761 ff.; *Masner* 61 ff. Tf. 8; *Böhlau* Samml. Vogell Nr. 128 (Tf. 4, 3), 185—244 (besonders Tf. 6 unter vielem Hellenistischem, worüber der Katalog einen guten, wenn auch nicht vollständigen Überblick gibt). Hier kann weder eingegangen noch systematisch geschieden werden; nur die Gattung mit den eingepreßten Ornamenten wird ausgesondert. Ältere Beispiele wenig oder gar nicht verzierter Gefäße: *Lau* Tf. 20, 1; 32, 2; *Fölzer* D. Hydria Tf. 10, 197; Louvre Tf. 90, 30; Mon. d. Lincei XVII 494; Vasi felsinei 53, 164; Berlin Nr. 2183; vgl. § 316 („Kothon"); Mon. d. Lincei XXIII 914 (kleine Lekythen); Fouilles de Delphes V 168, 707; bei den gefirnißten Schalen ist an die zahlreichen bildlosen Kleinmeisterschalen, zumal die mit gefirnißtem Rande, zu erinnern. Vgl. *Furtwängler* Heiligtum d. Aphaia 494 f.; Gr. Vm. II 178. Kantharoi: *Watzinger* Griech. Holzsarkophage 9, 18, vgl. Mon. d. Lincei XXII Tf. 106, 1 f. (kampanisch). Sonstige kleine Gefäße vom geometrischen Stil ab, großen Teils nur als Firnisware üblich: Ath. Mitt. XXVIII 1903 Beilage 9, 4, 6, 9; 12 außer 2; *Lau* Tf. 9, 5—7 (vgl. Berlin Nr. 2101 ff.), 19, 3, 7; 31, 3—9 (vgl. § 314, 5). Zeitansatz der Prachtgefäße: *v. Duhn* Ann. d. Inst. 1878, 109 ff., vgl. *Zahn* Amtl. Ber. Berl. Mus. 1909, 186; Anz. XXVIII 1913, 180 ff. (188, 20). Therikleia §§ 42 f. Geriefte Kannen: *Milani* Mon. scelti di Firenze Tf. 5, 4; *Lau* Tf. 23, 4. Zu den Milchfläschchen *Wolters* Münchn. Jahrb. VIII 1913, 214 f. — Eingepreßte Ornamente. Vgl. *Wolters* Münchn. Jahrb. 1919—20, 3 f. *Ure* a. O. 32 ff. Tf. 13; 16, 4. Rotfigurig früh: Strena Helbigiana 249; später: *Jacobsthal* Göttinger Vasen 23 f. 43 Tf. 15, 45 f.; Samml. Vogell Nr. 140 Tf. 3, 3, vgl. *Pottier* Cat. 1128 f.; älter weißgrundig: *Murray-Smith* White Ath. Vases 31 Tf. 21 b. Mon. d. Lincei XIV 812 ff., 836, 840, 883 ff., 920, vgl. 946; XXII 702 f. Tf. 104, 4 links (attisch), 105, 3 f., 107 (kampanisch, vgl. XX 46 ff., *Th. Reinach* Rev. arch. LXVIII 1894, 173 ff. Tf. 9); *Pellegrini* Vasi di Bologna 67; Samml. Vogell 21 ff.; *Zannoni* Scavi d. Certosa 399 Grab 401, Tf. 139, 1 f. (grautonig); *Lau* Tf. 20, 3 (kampanisch) 4; *Scheurleer* Catalogus Oudheden Tf. 45, 2. Unter meinen Scherben vom Dipylon fallen gleichmäßig schokoladebraune und eine große, schon vollständig sigillatarote auf. Die Strichmuster sind nicht senkrecht eingedrückt, sondern mit einer Art Kammritzer hergestellt. Zu den Münzschalen *Pagenstecher* Calen. Reliefkeramik, 8. Ergänzungsheft des Jahrb. 15 ff. (vgl. Exped. Sieglin II 3, 240); *Koerte* a. O. 259 f.

Vgl. Abb. 256, 263, 770, 777, 786, 789, 794

Abb. 213

Grobes Geschirr. In so weite Schichten die bemalte oder fein gefirnißte Ware drang, so gab es doch daneben stets einfacheres Geschirr, ungefirnißt, mit ein paar Firnisstreifen oder allenfalls einem minderwertigen Firnisüberzuge. Diese schlichte Ware ist bisher mit wenigen Ausnahmen (theräischer geometrischer Stil, jonischer Archaismus) leider fast unbeachtet geblieben; hier kann daher nur ein Hinweis gegeben werden. Vgl. *Brückner* und *Pernice* Ath. Mitt. XVIII 1893, 159 f. Tf. 9, 2 ff.; *Pellegrini* Vasi felsinei V Anm.; *Zahn* bei *Wiegand* Priene 421 ff.; *Pagenstecher* Exped. Sieglin II 3, 142 ff. Tf. 45 f.

Pinakes. Vgl. §§ 40, 318. Rotfigurige Beispiele vom strengen bis zum späten Stile. *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 5, 1—3, Tf. 4, 2, besser Jahresh. I 1898, 89; Berlin Nr. 2759 f.; Ἐφ. 1901 Tf. 1 f., vgl. 1906, 197; Amer. Journ. Arch. XI 1896, 145; Ath. Mitt. XII 1887, 388, Scherbe von der Akropolis, obere Leiste und Mädchenkopf, Rest der Inschrift: . . . Μικιω . . . || γραφας d. h. Μικίων oder ὁ δεῖνα Μικίωνος ἀνέθηκε γράψας, also Weihung eines Malers. Weißgrundig polychrom im Stile der ersten Blüte der rotfigurigen Technik: Ἐφ. 1887, 116 ff. Tf. 6 (*Perrot* IX Tf. 13; *Bulle* D. schöne Mensch² 612 ff. Tf. 300), vgl. 1888, 182. Braun, stumpfes Schwarz mit Ritzung, Rot; der obere Rand ornamentiert, der seitliche roh: von einer Schranke? Höhe mindestens 0,7.

Abb. 434

d: GESCHICHTLICHE DARSTELLUNG

§ 440

In der systematischen Betrachtung ist versucht worden, die Grundlinien einer Formenlehre des strengen Stiles in der Weise zu ziehen, daß das Verhältnis des Allgemeinen und des Individuellen möglichst klar wird. Die große Kraft des Stiles läßt für den ferner Stehenden zunächst mehr das Gemeinsame als die Mannigfaltigkeit persönlich bedingten Einzellebens hervortreten. Man täte jedoch der Fülle an künstlerischer und menschlicher Eigenart, welche die Meister des strengen rotfigurigen Stiles vor uns entfalten, unrecht, wenn man ihre Werke vorwiegend als Zeugen einer zu abstrahierenden allgemeinen Entwicklung der Zeichnung und als Abglanz der verlorenen großen Malerei betrachtete. Als solche sind sie gewiß von hohem Wert und man hat nur zu oft vergessen, daß die Maler im Kerameikos nicht die

führenden Meister ihrer Zeit waren; aber schon um des vollen Verständnisses des Allgemeinen willen bedarf es des liebevollen Einlebens in das einzelne Werk. Voll verständlich nur im Rahmen des Ganzen erfüllen die Einzelwerke diesen doch erst mit Leben, wenn man sie um ihrer selbst willen betrachtet. Erst die enge persönliche Berührung im Genusse der unmittelbaren Anschauung bringt uns den Meister, die Richtung, den Stil wirklich nah. Deshalb wird im folgenden auch auf jede äußerliche Gliederung in Gruppen, Entwicklungsstufen, Strömungen verzichtet. Das Gerüst dafür ist im Überblick gegeben. Bei der näheren Betrachtung wollen wir das frische Leben dieser glücklichen Zeit nicht in ein Schema zwängen, sondern uns begnügen, den Zugang zu den Meistern und ihren Werken zu bahnen. Am nächsten wird ihnen der kommen, der sie mit ähnlich unbefangenem und doch scharfem Blicke zu betrachten weiß wie sie selbst ihre Welt, deren Bild sie vor uns entrollen.

Andokides und Menon

§ 441 Über die Werkstätten dieser beiden Töpfer ist bereits beim schwarzfigurigen Stile gehandelt worden (§§ 295 ff.). Die dort vorgenommene Scheidung des Andokidesmalers und des Menonmalers kann erst bei der Betrachtung der rotfigurigen Bilder näher begründet werden. Wir besitzen von Andokides 5 mit ἐπο(ί)ησεν oder ἐποίει signierte rotfigurige und beidstilige Gefäße, von Menon eine rotfigurige Amphora. Von ersteren sind 4, eine beidstilige Schale und 3 rotfigurige bezw. weißfigurige Amphoren, technisch und stilistisch so eigenartig und gleichartig, daß sie zweifellos von der gleichen Hand bemalt sind. Die vierte, beidstilige Amphora dagegen ist wesentlich verschieden und steht vielmehr der Amphora des Menon auffällig nah; beide stammen offenbar von der gleichen Hand. Der greifbarste Unterschied gegenüber den Gefäßen des Andokidesmalers liegt darin, daß Technik und Stil, zumal der Gewandstil, nicht mehr so altertümlich und ungewöhnlich sind, sondern im wesentlichen bereits die typischen Formen des frühen rotfigurigen Stiles zeigen; dies gilt auch für die noch schwarzfigurige Ornamentik. Es fragt sich nun, ob dies etwa nur eine jüngere Entwicklungsstufe des Andokidesmalers ist. Dies ist nicht ganz undenkbar, denn es bedingt keinen größeren Stilwandel und Verlust an Frische und Eigenart als wir bei Epiktet vor Augen haben; aber es ist unerweislich und man wird um so weniger dazu gedrängt, als die schwarzfigurigen Bilder der Werkstatt zweifellos von verschiedenen Händen stammen. Die Frage hat jedoch für die Zuweisung unsignierter Gefäße eine gewisse Bedeutung.

Abb. 262 f., 313 f.; 318 Gr. Vm. Tf. 111, 133 Abb. 317 f.

Die Mehrzahl der Zuweisungen gehört freilich zu den überzeugendsten ihrer Art, weil der Andokidesmaler noch in den tastenden Anfängen, nicht im Strom eines formsicher gewordenen Stiles steht und eine leicht greifbare Eigenart zeigt; die Äußerlichkeiten konnten ihm wohl andere nachmachen, die Feinheiten seiner künstlerischen Handschrift dagegen schwerlich. Demgemäß kann man ihm eine rotfigurige Bauchamphora, die Scherben einer weiteren und 5 von 6 beidstiligen Amphoren, die leidlich abgebildet sind, zuversichtlich zuweisen; wahrscheinlich gehört ihm auch die sechste und vielleicht auch ein in Scherben erhaltener Kantharos von der Akropolis. Dagegen ist es äußerst fraglich, ob ihm eine rotfigurige, aber noch typisch schwarzfigurig ornamentierte Halsamphora von flüchtiger und grober Zeichnung zugewiesen werden darf, und drei weitere beidstilige Bauchamphoren, ein Krater und eine sehr altertümliche rotfigurige Hydria sind vollends allem Anscheine nach von anderen Händen bemalt; die eine Amphora berührt sich mit der genannten Halsamphora, eine zweite mit den Amphoren des Menonmalers (Lieblingsname Hippokrates). — Schwieriger ist die Entscheidung über eine Gruppe von zwei Schalen und einem Kugelaryballos, welche durch Verzierungsweise, Ornamentik und Zeichnung eng miteinander verbunden sind. Die Münchener Schale, deren Bilder von Kriegern, Kämpfern und Tänzerinnen sich zwischen Augen und Henkeln drängen, ist entwicklungsgeschichtlich in jeder Hinsicht bedeutend, die Madrider als Frauenakt und lebensvolles Hetärenbild wichtig. Sie stehen dem Menonstile sehr nah und teilen mit der Amphora des Menon sogar die Form und besondere Zeichenweise der Ohrringe; auch technische Versuche, die wenig oder keine Nachfolge fanden, verbinden sie mit ihr. Daß sie frischer und eigenartiger als die Amphorenbilder des Menonmalers wirken, kann am Gegenstand und an der Bildgröße liegen; sonst passen diese Eigenschaften besser zum Andokidesmaler und man könnte fragen, ob die Schalen nicht eine Brücke zwischen beiden schlagen. Auch der von ihnen kaum trennbare Aryballos mit Herakles im Amazonenkampfe teilt manches mit den Werken des Andokidesmalers: Rot, Ritzung und Einzelheiten der Zeichnung, darunter die als richtige Ellipse gezeichnete Innenansicht des Schildes, eine Beobachtung, die sich erst viel später gegen unnatürlich schematisierte Formen durchsetzte. So decken sich für uns die Begriffe „Andokidesmaler“ und „Menonmaler“ zwar mit zwei eng benachbarten Stilstufen, wir sind jedoch nicht ganz sicher, ob wir damit nicht etwa eine Persönlichkeit teilen oder mehr als zwei vereinigen.

Abb. 315 f. Gr. Vm. Tf. 4 Abb. 319

Der Andokidesmaler steht für uns technisch und künstlerisch am Anfange des rotfigurigen Stiles. Das äußerlichste Zeugnis dafür ist seine Augenschale mit ihrer wunderlichen Durchdringung schwarzfiguriger und rotfiguriger Technik im gleichen Bilde. Dazu kommt die Unsicherheit in der Verwendung der technischen Hauptmittel, der Relieflinie und des roten Tongrundes: dieser ist bei den Bildern einer Amphora von einem weißen Überzuge bedeckt, jene auf anderen noch flach und zerflossen. Aus dem schwarzfigurigen Stile stammt die reichliche Verwendung von Ritzung und Rot und vielleicht auch die Wahl des weißen Grundes für Bilder mit nackten Frauen, ohne Männer. Auch künstlerisch steht der Maler, wie wir sahen, in engster Berührung mit dem schwarzfigurigen Manierismus, zumal mit Exekias. Man könnte seinen Stil fast eine Übersetzung des Manierismus in die neue Technik nennen, wenn dieser Ausdruck nicht ein Hauptmoment außer Betracht ließe: Exekias steht am Ende einer Sackgasse, in welche die alte Technik im Verlaufe der allgemeinen Entwicklung notwendig führte, Andokides am Anfang eines neuen Weges; denn in der neuen Technik lagen all die Entwicklungsmöglichkeiten der Zeichnung, die mit dem Wesen der alten Technik unvereinbar waren. Selbst das reizvollste Bild des Exekias, die Dioskurenfamilie, verlangt doch ein stärkeres Einleben, bis uns die glänzend schwarzen Silhouetten menschlich ansprechen, als ähnliche rotfigurige Bilder des Andokides. Wie unmittelbar wirkt dort die naive Anmut, der Ausdruck und die individuelle Belebung der Gesichtszüge und der Motive, so bei Athena, die dem ruhenden Herakles eine Rose hinhält, bei Herakles, der in ihrem Beisein den Kerberos überlistet, oder beim Dreifußraube, wo die Göttinnen besorgt zuschauen und Apollon höchlich beleidigt ist. Gewiß ist vieles davon wild gewachsener, nicht bewußt gehandhabter Ausdruck; solcher liegt z. B. bei Apollon nur in der Stellung des Augensternes, während der Ausdruck des zurückweichenden kleinen Kinnes mit dem Wulst und der vorspringenden langen Nase nur für uns naiv ist. Andokides wollte seine Götter so schön und lebendig wie möglich machen; auf uns wirken aber die einfacher behandelten Athletenköpfe viel hoheitsvoller.

§ 442
Abb. 262 f.
Abb. 230
Abb. 314 f.
Gr. Vm. Tf. 4, 133
Gr. Vm. Tf. 133

In noch höherem Maaß als beim schwarzfigurigen Manierismus empfinden wir den Reiz des Gegensatzes zwischen den streng gebundenen Grundformen und der mannigfaltigen Naturbeobachtung, von den Köpfen bis zu ganzen Gestalten und Scenen. Man betrachte das Kitharodenbild. Der Hörer links in einem Schreitmotive, das aber ein Vornüberlehnen auf den unter die Achsel gestützten Stock bedeuten soll, der linke Arm daher gewaltsam in die Fläche gedreht; der Kopf von altem Typus, mit individuell bewegtem Profile, beides jedoch nicht so übertrieben wie bei dem Dreifußraub, und alle drei Köpfe des Bildes ziemlich verschieden geraten. Die Finger der in die Seite gestützten Hand mit schnurgraden Relieflinien gezeichnet, während die halb geschlossenen Hände mit den wieder ganz ornamentalen Blumen sehr natürlich wirken; und nun gar die einzelnen abgespreizten Finger des anderen Hörers, des Hermes, des Paidotriben! Dann das Gewand: schön bunt gemustert, bei dem Musiker sogar noch mit manieristischen Tremolierlinien statt der Faltengrate, beim Frauenchiton mit glatten Ornamentflächen (Ependytes), die Säume zum Teil noch ganz steif gefältelt, und daneben schon weich gestaute Faltenmassen im Nacken; und neben dem wie ein „Humpelrock“ eng am Körper klebenden Chiton frei bewegte Mantelenden; endlich bei dem ruhenden Herakles das Bein durchgezeichnet. Die Frisuren halb ornamental andeutend, halb mit natürlich bewegten Locken und Strähnen. Der Schild beim Dreifußraub in leidlich verkürztem Oval, aber die Helmbüsche des einen Kämpfers gegenüber statt nebeneinander und selbst die Nasenschirme in die Fläche gedreht; und wie sieht gar ein Schädel von vorn aus!

Abb. 313
Gr. Vm. Tf. 111
Abb. 314 f.
Abb. 314
Gr. Vm. Tf. 111, 133

Wie im Einzelnen, so im Ganzen. Einfache, doch bis auf die Stöcke und Lanzen durchdachte Komposition; dabei aber die Isokephalie des Musikers, der des Bemas wegen nach unten immer kleiner wird, und seiner Zuhörer. Und welch ein lebensvolles Kulturbild gibt diese Scene trotz aller formalen Bindungen. Es ist fast, als ob die pretiöse Eleganz der peisistratischen Zeit in dieser naiven Stilisierung in die zweite Potenz erhoben wäre; der Schleier, durch den die Kunst das Leben zeigt, ist selbst ein Stück dieses Lebens. Wieviel sagt allein der Gegensatz der eleganten glatten Stöcke zu den derben Knotenstöcken aus der Zeit der Demokratie: ancien régime und sansculotte. Andokides ist so recht der Mann, uns das alles bis ins kleinste zu zeigen, bis zu dem Faden, mit dem die Gewandnadel befestigt ist; die

Abb. 313
Gr. Vm. Tf. 111

bunte Fülle freute ihn, der immer Neues versuchte und erst auf dem Wege zu einer neuen Typik war. — Wie weit er auf diesem Wege kam, fragt sich. Greifbar ist nur ein kurzes
Abb. 315 f. Stück Entwicklung an unsignierten Amphoren: die Zeichnung wird sicherer, gleichmäßiger, einfacher; der Maler wagt nun auch mehr anatomische Innenzeichnung und stilisiert die Gelenke nicht mehr so unnatürlich; die Chitonfalten ordnen sich perspektivisch zu einem freilich noch nicht scharf ausgeprägten Schwalbenschwanz und rücken dichter zusammen. Daß diese Annahme nicht rein schematisch ist, scheint die Technik zu bezeugen: die entwickelte Relieflinie findet sich nur auf reifen Werken. Sollte der Menonmaler doch kein
Abb. 317 f. anderer sein, so wäre keine organische Entwicklung, sondern ein Umschwung unter starkem Einflusse von außen wie bei Epiktet anzunehmen.

§ 443 Die rotfigurigen Bilder des Menonmalers zeigen keine Beziehung zum schwarz-
Abb. 317 f. figurigen Manierismus mehr. Die Streumuster der Gewänder sind bis auf geringe Reste, die auch viel später noch vorkommen, verschwunden; die schon beim Andokidesmaler zurücktretende steife Fältelung kommt gar nicht mehr vor und das ganze Gewand zeigt jetzt den typischen archaischen Faltenstil einheitlich durchgeführt; der Maler ist nur noch etwas ängstlich darauf bedacht, den Körperumriß zu zeigen. Im einzelnen ist manches sehr
Abb. 318 ähnlich wie beim Andokidesmaler, zumal die Ränder und Zipfel der Mäntel auf der Menonamphora. Keine individuelle Ähnlichkeit zeigen die Köpfe und Körper, die auch zu etwas schwereren Proportionen neigen. Häufig sind die damals beliebten unnatürlichen Fächerhände, wozu beim Andokidesmaler kaum ein Ansatz vorliegt (Kerberosbild). Ganz verschieden ist der Pferdetypus und von der lebendig bewegten Anmut und dem Ausdruck der Andokidesbilder ist an den Amphoren vollends nichts zu spüren. Technisch fällt die Verwendung von stumpfer Ritzung im ungebrannten Tone für einen Teil der Innenzeichnung auf der Menonamphora auf (so auch ein Frühwerk des Phintias); Rot ist noch ziemlich reichlich verwendet,
Abb. 317 daneben auch Weiß (Mähnen). Auf der Andokidesamphora ist die Haargrenze bereits ausgespart.

Abb. 319 Mit diesen Amphoren sind die unsignierten Schalen und der Aryballos leider schwer vergleichbar: dort große Gewandgestalten, hier kleine Krieger mit wenig Gewand und Nackte; am greifbarsten ist die Ähnlichkeit der Köpfe, trotz der Schwankungen im einzelnen. Die Gefäße bilden jedenfalls eine stilistische Gruppe. Eigenartig ist die Füllung des Rundbildes mit Palmetten, bei der Münchener Schale von der strengen Form wie auf dem Aryballos. Nur sie hat außen noch Augen wie die beidstilige Schale des Andokidesmalers, aber die Gestalten stoßen sich bereits hart mit dem alten Zierat. Technisch zu bemerken ist die Aussparung der Haargrenze, das sonst nicht nachgewiesene Auflegen feiner Tonfäden als Ersatz der mühsamen Aussparung dünner Linien (ein Versuch wie die eingedrückte Innenzeichnung der Menonamphora) sowie die ungewöhnliche Feinheit der Relieflinien, mit welchen hier eine weitgehende Innenzeichnung des männlichen Körpers gegeben ist. Sichtbar sind nur Gliedmaaßen und Rücken; das Verständnis ist noch nicht groß, aber doch schon besser als beim Andokidesmaler. Einzig im ganzen Archaismus ist der Versuch, die starke Verkürzung eines Unterschenkels nicht zu verdecken, sondern zu zeichnen. Einen Schritt weiter ist die Madrider Schale:
Abb. 319 die Palmetten freier, die Augen verschwunden, die gelagerten Hetären ebenso feinfühlig und lebendig gezeichnet wie glänzend in den Streifen komponiert. Die Köpfe entsprechen denen der anderen Schale, dagegen scheint die Innenzeichnung des den Stier verfolgenden nackten Theseus geringer zu sein. Der Aryballos stellt sich auch darin zur Münchener Schale, in anderem, wie wir sahen, zum Andokidesmaler.

Ob dieser Kreis von Werken nun von einem, zwei oder mehreren Malern stammt, jedenfalls haben wir darin ein in sich geschlossenes, entwicklungsreiches Stück des frühen rotfigurigen Stiles sowohl an monumentalen Amphoren wie an Schalen, die bedeutendere Zeugen der Anfänge als die meisten frühen Schalen des epiktetischen Kreises sind; nur das Rundbild fehlt hier noch.

§ 444 Literatur. Vgl. §§ 295 ff. *Hoppin* I 31 ff.; II 202 ff. Allgemeines. Für seine Zeit grundlegend *Schneider* Jahrb. IV 1889, 195 ff., nur wenig beeinträchtigt durch *Kleins* Vorurteil von der Entstehung des rotfigurigen Stiles in der Schalenmalerei. Wenig fördernd *Norton* Amer. Journ. Arch. XI 1896, 1 ff. *Pottier* Cat. III 778 ff., 880 f. will in Andokides nur einen Ausbilder des rotfigurigen Stiles sehen und hält Nikosthenes für den Erfinder; vgl. dagegen § 362; daß Andokides wirklich der Erfinder war, ist natürlich nicht nachweisbar; vgl. §§ 354 f. Zur Entwicklung der Relieflinie bei ihm *Hauser* und *Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 157 ff. (VIII 1893, 100, 15), im einzelnen berichtigt durch *Reichhold* Gr. Vm. II 272. Die Beobachtung dieser Entwicklung ist wichtig nicht nur für den Vergleich mit Epiktet, der nur die fertige Relieflinie kennt — ihn hält wohl heute niemand mehr für den Erfinder der Technik —, sondern auch mit anderen, zum Teil sehr altertümlichen frührotfigurigen Bildern, deren Malern man mehr Anspruch auf die Erfindung zuerkennen könnte, wenn nicht die Relieflinie bei ihnen schon stärker entwickelt und angewendet wäre: *Hartwig* 158 f., 12 Nr. 4, 8, vgl. *Norton* 12 (München, *Jahn* Nr. 375); Berlin Nr. 2174. Aus den von *Zahn* Jahrb. XXIII 1908, 178 angenommenen und von *Hauser* Gr. Vm. II 268, 271 betonten Beziehungen des Andokides zu den klazomenischen Sarkophagen ist kaum viel zu folgern, vgl. § 355. *Hausers* Vermutungen über

Lehre, Rasse und Charakter des Andokides sind unerweislich (Jahrb. VIII 1893, 100, 15; X 1895, 157, 7; Gr. Vm. II 268, III 75; vgl. § 34). Dagegen stellt er mit Recht fest, daß die Entwicklung nicht schematisch von schwarzfigurigen über beidstilige zu rotfigurigen Gefäßen ging; einige beidstilige Amphoren, darunter die des Menonmalers, sind fortgeschrittener als alle und vollends die signierten rotfigurigen (II 267). Seine Bezeichnung des Menon als Schüler des Andokides ist auch dann, wenn man das ἐποίησεν wie ἔγραψεν wertet, nur eine Vermutung (III 76). *Robinson* Amer. Journ. Arch. XII 1908, 433 hält für möglich, daß der gleiche Maler bei beiden Töpfern tätig war. Andokidesmaler und Menonmaler: *Buschor*[2] 150 ff. – *Beazley* VA 3 ff. gibt eine Liste von zwölf Werken des Andokidesmalers und spricht ihm die Halsamphora Röm. Mitt. XVI 1901, 119 Tf. 5, deren Verwandtschaft mit München Nr. 375 (2300) auch mir aufgefallen war, gewiß mit Recht ab. Dagegen erkenne ich trotz mancher Beziehungen, zumal im Gewande, keinen zureichenden Grund für seine vorsichtig geäußerte Zuweisung des Bostoner Tellers 5 f. an den Menonmaler (vgl. u.). Von dem rotfigurigen Bilde der von ihm mit Recht verglichenen Münchener Amphora Nr. 373 (2302) ist nach *Sievekings* Angabe die ganze untere Hälfte ergänzt. — *Langlotz* Zur Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 23 ff. weist dem Andokidesmaler die Scherben eines Kantharos von der Akropolis zu (Zuweisungen an den Menonmaler s. u.) und sucht die Werke nach stilistischen Merkmalen zeitlich zu ordnen. Am greifbarsten, doch nicht ganz in Übereinstimmung mit den Ausbildungsstufen der Relieflinie ist das Kennzeichen der Chitonfalten; die Entwicklung von Proportionen und Kopfformen läßt sich jedoch nicht gut auf die Formeln bringen: Übergang von schweren, massigen zu schlanken, kleinköpfigen Gestalten und Umbildung des Rundschädels zum Langschädel. Die Fäden laufen hier zumal anfangs stark durcheinander und im gleichen Bilde kommt recht Verschiedenes nebeneinander vor. Große Köpfe auch noch spät: *Walters* Tf. 32 (*Norton* 10). Die Entwicklung liegt hier mehr in einer Abklärung und Festigung. Wertvoll und für den Zeitansatz wichtig sind die Vergleiche mit der Plastik 20 ff. und die Bemerkungen zur Tracht (Chiton) 28 ff. Jonischer Einfluß ist in der zweiten Hälfte des 6. Jahrh. in Athen so allgemein, daß man ihn im Einzelfalle nicht zu leicht persönlich fassen sollte. Die ersten Werke des neuen Stiles bieten natürlich viel Neues, aber dies braucht nicht alles von außen zu kommen. Vgl. zumal zu den Köpfen *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 85, 88 f. 11.

Abbildungen. Signiert von Andokides: 1. Jahrb. IV 1889 Tf. 4 (Abb. 262 f.): beidstilige Schale, vgl. §§ 295, 297. — 2. Gr. Vm. Tf. 111 (Abb. 313): Kitharode, Kampf. — 3. Tf. 133 (Abb. 314): Dreifußraub, Palästra. Zu den Ringern rechts vgl. Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 12. — 4. *Hoppin* I 39; Louvre Tf. 78, 203; vgl. *Sudhoff* Aus d. ant. Badewesen 67; *Morin-Jean* Dessin d. animaux 207; schlecht erhalten und stark übermalt; weißfigurig, sichere Relieflinien nach *Pottier* Cat. 779. Frauenbad, Amazonen. — 5. Jahresh. III 1900, 70 f.; *Leroux* Vases de Madrid Tf. 5 f. (Abb. 317), beides unzureichend. „Menonmaler." Die Relieflinie nach *v. Bienkowskis* Erinnerung, Jahresh. 71, noch wie auf 2 und 3 (?). Die sonderbar gehaltenen Hände sehr ähnlich auf der Amphora des Menon, wo sie Blumen und Zweige halten; hier vergessen oder erloschen? Der Ares sonst wie ein Adorant. — Signiert von Menon: Museum Journ. Philadelphia V 32 ff. (Abb. 318; *Hoppin* II 203), guter Ersatz der schlechten, irreführenden Abb. Amer. Journ. Arch. IX 1905, 170–177 Tf. 6 f. Die Relieflinie entwickelt. — Unsigniert. Andokidesmaler. a. Beidstilig: 1. Gr. Vm. Tf. 4 (Abb. 315): Herakles und Athena. Die Relieflinie in der Entwicklung. — 2. Louvre Tf. 78, 204; *Perrot* X Tf. 6 f. (unzureichend): Kerberos. Die Relieflinie entwickelt. — 3. *Pellegrini* Vasi felsinei 44 ff.: Thiasos. — 4. *Cecil Smith* Forman Collection Nr. 305 (Abb. 316), entwickelt: Herakles mit Opferstier. — 5. *Walters* I Tf. 31 f.; Amer. Journ. 1896, 10 (unzureichend): Herakles wirft den Löwen auf den Rücken, vgl. *Gardiner* Journ. hell. stud. XXV 1905, 268 f. — 6. Amer. Journ. 1896, 40 f. (unzureichend): Brettspieler. — b. Rotfigurig: 7. Jahrb. XI 1896, 183: Löwenkampf im Liegeschema; Krieger. Die Relieflinie unentwickelt, der Chiton faltenlos. — Nicht abgebildet: 8. Amer. Journ. 1896, 22 ff. Nr. 4 (kleines Teilstück *Hadaczek* Ohrschmuck d. Griechen u. Etr. 19), von *Norton* mit guten Gründen der Werkstatt zugewiesen. Von *Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 159, 12, 7 versehentlich als beidstilig bezeichnet. Herakles im Amazonenkampfe, Thiasos. Die Amazone rechts wie eine Verbindung der entsprechenden Gestalten beider Bilder der signierten weißfigurigen Amphora. Am Chiton der Gefallenen kleine Tierfriese. — 9. (?) Kantharosscherben von der Akropolis, *Langlotz* a. O. 24, 14: Viergespann und fliehende Frau; Symposion; darunter schwarzfigurige Tierkämpfe. — Menonmaler, unsigniert: 1. Jahrb. X 1895 Tf. 4, Münchener Schale. — 2. *Klein* Lieblingsinschr. 81 f., das Hetärenbild besser *Leroux* Vases de Madrid Tf. 15 (Abb. 319; πῖνε καὶ σύ). Von *Hartwig* Meisterschalen 56 ohne Grund dem Kachrylion zugewiesen. — 3. *Pellegrini* Vasi di Bologna 56 f., Aryballos. — Dem Maler der Schalen weist *Hauser* Jahrb. X 155 f. ohne Begründung auch eine Schale aus der Werkstatt des Kachrylion zu (W. V. D Tf. 7, 1). Ich sehe keinen Grund, vielmehr große Bedenken; der Pferdetypus weicht ebensosehr von dem des Andokides wie von dem des Menon ab. Weitere Zuweisungen an den Menonmaler: *Beazley* s. o., Allgemeines; *Langlotz* a. O. 31 f. 8, vgl. 116, wovon jedoch nur die schwarzfigurige Amphora, deren Zugehörigkeit auch mir aufgefallen war, überzeugend wirkt (§ 297); der Becher *Klein* Lieblingsinschr. 119 scheint mir nur allgemein zu ähneln, der Teller *Hoppin* II 420 erheblich abzuweichen (Pferd); er wäre höchstens als Frühwerk verständlich. Falls die Inschrift trotz *Pottiers* Zweifel doch echt sein sollte, wäre also vielleicht der Töpfer Sokles als früherer Meister des Menonmalers zu betrachten. *Langlotz* macht mich auf die durchgehende Ritzung der Inschriften bei Menon und bei den von ihm und *Beazley* zugewiesenen Gefäßen aufmerksam und weist auch auf den dialektisch-orthographischen Zusammenhang hin: Παρες-Πάρις bei Menon (?), θέτες, Σοκλέες.

§ 445 Abb. 262 f., 313 f. Abb. 317 (264) Abb. 318 Abb. 315 (265) Abb. 316 (266) Abb. 31

Einzelheiten von allgemeiner Bedeutung sind oben mehrfach berührt; auf eine Zusammenstellung wird hier verzichtet, weil das Nötige bereits im systematischen Teile gesagt ist; dort sind die geschichtlichen Beziehungen leicht zu überblicken. Anatomie: §§ 376, 378. Köpfe (Ausdruck):

§§ 385 f., 388 f. Proportionen: § 390. Gewand: §§ 379, 381 ff. Haltung und Bewegung: §§ 392, 394, 399. Tiere: § 400. Perspektive: §§ 401 f., 407 f. Räumliche Elemente: § 412. Komposition: §§ 418, 422.

Nikosthenes

§ 446 Dieser betriebsame Kunstgewerbler ist beim schwarzfigurigen Stile behandelt (§§ 288 ff.). Selbstverständlich hat er seine Werkstatt alsbald auch dem rotfigurigen Stil geöffnet, doch hat er keinen Anspruch, als Erfinder dieser aus künstlerischen, nicht aus technisch-dekorativen Gründen eingeführten Neuerung zu gelten (§§ 362, 354). Wir kennen von ihm sieben rotfigurige Gefäße, die von mindestens drei verschiedenen Malern stammen. Als solcher nennt sich nur Epiktet auf einer beidstiligen Schale und auf den Scherben eines großen Skyphos; auch eine neugefundene Kelchpyxis wird ihm zugewiesen. Ein obszöner Abb. 320 Kantharos ist nicht abgebildet, soll aber einem anderen von hochaltertümlichem Stile gleichen; dieser berührt sich mit einzelnen entwickelteren Bildern aus der Werkstatt des Pamphaios, wo (Abb. 321) auch Epiktet tätig war. Eine schlecht erhaltene Siebschüssel kann vom gleichen Maler stammen, wogegen eine weitere beidstilige Schale offenbar von anderer Hand bemalt ist. Sie gehört zu den altertümlichsten ihrer Art: innen ein flott gemaltes schwarzfiguriges Rundbild, außen schwere Henkelpalmetten mit geschlossenem Fächer, große Augen und dazwischen je eine Gestalt in recht ängstlicher Zeichnung, ein Laufender und ein umgewendetes Schaf mit weißem Horne. Die Ähnlichkeit des Profiles, der Hände und Beine mit dem schwarzfigurigen Rundbild ist groß; vielleicht hat der gleiche Maler es hier einmal mit der neuen Technik versucht. Entstanden sein kann der rotfigurige Stil aus so kümmerlichen Anfängen nicht; dazu gehörte die Tat eines Meisters von größerem Wuchse, wie der Andokidesmaler.

Abb. 320 Ein bedeutendes Frühwerk ist dagegen der Dionysos-Kantharos in Boston. Der Maler ist über die Anfänge schon hinaus, handhabt die Relieflinie und den verdünnten Firnis virtuos und kennt bereits die tongrundige Haargrenze. Er schwelgt im archaischen Gewandstile mit Schwalbenschwänzen und Kräuselfalten, läßt einmal die Beine darunter sehen und drängt dem Beschauer seine Kenntnis oder vielmehr Unkenntnis der Bauchmuskulatur auf. Er teilt zwar die Fläche in Haupt- und Nebenstreifen, wagt jedoch eine große Gestalt in dem liegenden Dionysos. Komponiert und gezeichnet ist das alles aber sehr altertümlich und mit starken Schwankungen im einzelnen, zumal beim Kopftypus. Der Linienzug ist sehr ornamental und ohne organisches Leben, und zwar nicht nur bei der Relieflinie, die der Maler noch nicht fein zu bewegen verstand. Die Ausbreitung in der Fläche ist gewaltsam, die Raumfüllung auch, soweit sie sich nicht räumlicher Lückenbüßer bedient; über dem Beine des im Liegeschema mit dem sehr kleinen Löwen ringenden Herakles erscheint ein kleiner Oberkörper von Jolaos, dessen Ergänzung unsere Phantasie Abb. 321 ablehnt. — Geschickter dem Raum angepaßt ist das Jagdbild auf der Siebschüssel: Amazonen mit einem Jagdgeparden gegen einen Hirsch, dessen Zeichnung der des Stieres auf dem Kantharos bemerkenswert ähnelt — wie auch Gewand und Kopf eines Jünglings dem des Dionysos und weitere Köpfe beider Gefäße.

Literatur, Einzelheiten. *Hoppin* II 224 ff.; *Beazley* VA 10 Nr. 11; 23. W.V. 1890 Tf. 7 (1 Schüssel, 2 Kantharos [Abb. 320 f.], 3 Skyphos des Epiktet); Louvre Tf. 72, 125, vgl. 126, dazu *Pottier* Cat. 760 f., Schale (nach *Beazley* von Oltos, vgl. §§ 461 f.; am Körper des Jünglings Ergänzung; Epiktet: *Hoppin* I 321, 336). Der Kantharos auch *Reisch* Röm. Mitt. V 1890, 322 ff. Tf. 12 (*Perrot* X 268), der daran mit Unrecht zwei verschiedene Stile findet; die Unterschiede liegen im Gegenstand. Jetzt in Boston. Beziehung zu Pamphaios: § 454. Anatomie: § 376. Köpfe § 385. Gewandstil: §§ 379 f. Weibliche Brüste: §§ 401, 407. Schüssel: zur Bogenschützin vgl. *Kalkmann* Jahrb. X 1895, 73; zum Geparden § 400; die Pferde sehr dürr. *Furtwängler*, Berlin Nr. 2324, nennt den Stil „entwickelt epiktetisch"; wohl deshalb, weil der Haarumriß nicht mehr geritzt ist; dies kommt jedoch schon im Kreise des Menonmalers vor, § 444.

Epiktetos

§ 447 Abb. 322—331 Gr.Vm. Tf. 73 unten Epiktet, seinem Namen nach anscheinend ein Sklave oder ein Freigelassener, ist der einzige Meister, dessen Laufbahn wir an Malersignaturen annähernd durch den ganzen strengen Stil hindurch verfolgen können. Er hat fast immer mit ἔγραψεν (oft ἔγρασφεν geschrieben) signiert; demgemäß sehen wir ihn auch bei fünf verschiedenen Töpfern tätig,

im 6. Jahrh. bei Nikosthenes, Pamphaios und Hischylos, im 5. Jahrh. bei Python und Pistoxenos. Zwischenein hat er jedoch anscheinend ebenso wie Duris für kurze Zeit eine eigene Werkstatt besessen; denn die Scherben eines Tellers von der Akropolis sind mit ἐποίησεν καὶ ἔγραψεν signiert. Wir kennen 31 Gefäße von ihm, 17 Schalen, 10 Teller (fast durchweg Glanzstücke seiner Kunst), 2 Skyphoi, davon einer sehr groß (Scherben), eine „nolanische" Halsamphora, eine Pelike; von den Schalen und Tellern sind je 2 verschollen. Zuweisungen unsignierter Werke sind erst neuerdings in größerer Zahl versucht worden; von Bedeutung für das Urteil ist nur die eines späten Stamnos. Die Stärke und Eigenart des Malers liegt durchaus in der Frühzeit. Zwar besteht kein Grund, ihn für den Erfinder der neuen Technik zu halten; sie erscheint bei ihm von Anfang an, auch auf beidstiligen Schalen, fertig und mit voll entwickelter Relieflinie, und seine zierlichen Bildchen können sich an Bedeutung mit den großzügigen Werken aus dem Kreise des Andokides nicht vergleichen. Aber an der Verbreitung des neuen Stiles hat er einen starken Anteil: er ist der Hauptvertreter der kleinmeisterlichen Richtung.

Schon seine vollendete Technik fällt auf: der gleichmäßige Hochglanz des Firnisses, die Feinheit und große Sicherheit seiner Relieflinien; man spricht mit Recht von höchster Sauberkeit. Dies ist nun freilich mehr ein Lob für Handwerker als für Künstler, und wirklich entsprechen dem auch künstlerische Züge. So reizvoll seine schlanken, feingliedrigen Gestalten sind, so zierlich, leicht und anmutig die besten wirken, sie haben doch in Formen, Bewegung und Ausdruck nicht soviel organisches Leben wie etwa die des Skythes. Dies (Abb. 333 ff.) gilt auch für einzelne individuell charakterisierte Zecher und dazu kommt die entschiedene Abb. 324 f. Flächenhaftigkeit und vorwiegende Wirkung durch den Umriß; über allem liegt eine leicht akademische Korrektheit, die zumal in den Abbildungen hervortritt. Am Originale freilich läßt die köstliche Technik und die dekorative Wirkung diesen Eindruck kaum aufkommen, wenn man es nicht allzu eingehend studiert; dafür aber ist es nicht gemacht; man tut dem Meister Unrecht, wenn man mehr von ihm verlangt, als er geben wollte: Handwerk von höchster Feinheit. Epiktet verhält sich darin in vieler Hinsicht ähnlich wie auf höherer Entwicklungsstufe der spätere Duris. Diesen Grenzen seines Wollens und Könnens entspricht es auch, daß seine Leistung sich in der Einzelgestalt erschöpft, im Rundbilde wie an der Abb. 324 ff. Außenseite der Schale — einerlei, ob er dort wirklich nur je eine Gestalt zwischen Augen gibt oder mehrere in größeren Bildern vereinigt. Bei solchen erhebt sich seine Komposition Abb. 322 f. nirgends über den Durchschnitt der Frühzeit: unvollkommene Parataxe oder streng dekorative Bindung in Reihung oder Symmetrie. All das gilt in erster Linie für die Frühzeit, für welche die Doppeltechnik einiger Schalen und die Töpfernamen eine vom Stil unabhängige Grundlage geben; doch scheint diese Weise auf kleingestaltigen Schalen noch zu einer Zeit Gr. Vm. Tf. 73 nachzuklingen, wo Epiktet sich an großen Gefäßen bereits mit geringem Erfolg in einem wuchtig monumentalen Stile zu versuchen begann. Diese mindestens noch um die Jahrhundertwende bewährte altertümliche Zierlichkeit wirkt etwas vertrocknet, ist aber wenigstens eine organische Erscheinung seiner natürlichen Stilentwicklung, die von dem allgemeinen Fortschritte der anatomischen Kenntnis, der Gewandstilisierung, der Perspektive selbstverständlich nicht ganz unberührt blieb; man erkennt doch gleich seine Hand, ohne durch entlehnte neumodische Kraftstücke wie den vom Kopfende der Kline gesehenen Symposiasten beirrt zu werden; wir wissen ja auch von den besten frühen Rundbildern nicht, ob die Komposition seine eigene Erfindung ist. Auf dem Gebiete seiner Begabung, im Kleinmeisterlichen, ist Epiktet sich anscheinend am längsten treu geblieben.

Anders verlief naturgemäß sein Versuch, sich auch in der großmeisterlichen Richtung § 448 zu betätigen. Den ersten Schritt dazu hat er schon früh getan; auf den Skyphosscherben aus der Werkstatt des Nikosthenes sehen wir ungewöhnlich große Gestalten, die jedoch nichts anderes sind als Vergrößerungen seiner gewöhnlichen kleinen und zierlichen Gestalten. Sie wirken daher weder groß noch zierlich, sondern schwächlich und kleinlich; die Linie ist zwar infolge ihrer technischen Sicherheit nicht ängstlich, aber doch reizlos und nun wirklich aufdringlich akademisch geworden. Er hat das gewiß selbst gefühlt, aber als abhängiger Handwerker konnte er nicht darauf verzichten, auf Geheiß auch große Gestalten zu malen; er verzichtete vielmehr auf seine künstlerische Eigenart und ahmte, so gut es ging, die Meister der monumentalen Richtung nach. Ein frühes Zeugnis dafür ist die

Abb. 331 Halsamphora, ein spätes die Pelike. Auf ersterer erscheinen zwei Palästriten, die denen des Euthymides und des Kleophradesmalers sehr nahe stehen, aber schlanker und viel weniger kraftvoll sind: die Nachahmung ist dem so ganz anders veranlagten und gewöhnten Maler nur unvollkommen gelungen. Vom Eigenen sind nur noch die Schwächen, vom Fremden nur die Äußerlichkeiten da; die Gestalten haben weder Reiz noch Leben; selbst die Linie, die knapp sein möchte und doch saftig sein soll, ist unsicher geworden. Auf Abb. 330 der Pelike vollends ist die Relieflinie großen Teils zu lebloser Gradlinigkeit erstarrt und daneben erscheint eine breite, dünnflüssige und charakterlose Pinsellinie: zur Erstarrung kommt die völlige Auflösung selbst in der Technik. Die Spätzeit verrät außer dem Stil ein vierstrichiges Sigma. Auch hier sind die Vorbilder unverkennbar: es ist der großartige Stil des Kleophradesmalers und seines Kreises in reifster Ausbildung und in Berührung mit einem verwandten spätarchaischen Stil in der Art des Makron, welchem die Kopftypen besonders nahestehen. Aber die reich gewandeten Göttinnen des alten Epiktet haben nichts von der Größe und Hoheit ihrer Vorbilder; der klassische Geist, der sich in diesen ankündigt, ist an ihren schwung- und leblosen, peinlich flächenhaften Gestalten nicht zu Abb. 332 spüren. Diesen Spätstil vertritt auch ein beschädigter, vielleicht einst signierter Stamnos mit einer großen Spendeszene ausziehender Krieger; d. h. im Grunde immer noch Einzelgestalten, die weder kompositionell noch sachlich sehr sinnvoll zusammengestellt sind. Ein größerer Gegensatz zu den reizend feinen Werken der Frühzeit ist kaum denkbar; kein Hauch der alten Eigenart ist mehr darin.

§ 449 Literatur, Allgemeines. *Hoppin* I 300 ff. 1—31; *Beazley* VA 14 ff.; *Langlotz* Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei 32 ff., 110 ff. (vortreffliche Bemerkungen zur Stilentwicklung; nur die Kennzeichen für die Feststellung der frühesten Werke sind nicht ganz zuverlässig: die Zeichnung des Ohres schwankt auch an reifen Gefäßen noch, alte Rundbildtypen leben nach u. a. m.). Vgl. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 87, 91 f., 160 f. Teilweise veraltet *Klein* Euphronios 14 ff.; *Hartwig* Meisterschalen 12 ff. Ein Grund zu der Annahme, daß Epiktet bei einer seiner vier beidstiligen Schalen das schwarzfigurige Rundbild selbst gemalt habe, besteht nicht, vgl. § 299. — Abbildungen. Außer *Hoppin*, der viele neue Bilder gibt, sind für die signierten Gefäße nur noch wenige andere als größer oder besser zu nennen: Gr. Vm. Tf. 73 unten (Töpfer Abb. 326 Python); Louvre Tf. 89, 5, 7 (*Perrot* X 361 ff.; Abb. 326, Töpfer Pamphaios; wenn die kahle Stirn des Abb. 330 Komasten alt ist, keine Ephebe); W. V. 1890 Tf. 7, 3 (Töpfer Nikosthenes). Zu *Hoppin* 303, Abb. 330, (späte Pelike): die Inschrift rot, nicht weiß wie bei *Gerhard.* 305: die weitgehende Ergänzung des Silens in der Abb. kenntlich. — Einzelheiten. Verzierungsweise, Ornamentik. Schalen nur mit Innenbild: *Hoppin* 301, 307, 333, 338. Palmetten unter den Außenbildern und ein kunstvoller Spiralfries um das Rundbild: *Hoppin* 328 f. Henkelpalmetten: *Winter* Jahrb. VII 1892, 106 f., 109 f., Abb. (2), 3, 6, 12; Gr. Vm. Tf. 73 unten (*Hoppin* 313). — Technik. Die Haargrenze fast immer geritzt bis auf Stirnhaare in einzelnen Spitzen oder Buckeln; tongrundige Begrenzung bei dem auch stilistisch als spät kenntlichen Skyphos *Hoppin* 319. Schwänze von Pferden und Silenen rot mit Aus- Abb. 322 nahme von Abb. 322 (*Hoppin* 305, tongrundig; vgl. z. B. Skythes, § 452, Chelis Gr. Vm. Tf. 43). Chiton des Rosseführers mit verdünnten Wellenlinien wie Louvre G 6, Gr. Vm. Tf. 73. G 6, *Hoppin* 328 f., zeigt verdünnten Firnis auch in Flächen am Gewande (*Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 65, 92). Haarbuckel plastisch in Ton unter dem Firnis: Abb. 330 (*Hoppin* 303); der Gewandsaum nicht schwarz, sondern dünn braun wie auf dem unsignierten Stamnos Abb. 332. — Szenen mit bestimmter Handlung erstrecken sich nie auf beide Seiten der Schale. — Zeichnung. Der Kopftypus ist § 385 als gemäßigt altertümlich bezeichnet: Kinn nicht sehr kurz, Nase nicht sehr lang und schräg. Im großgestaltigen Spätstil sehr kurze Nase, sehr großes Kinn, übertriebener als im Tyrannenmördertypus (Abb. 330, vgl. 332, unsigniert, mit Greisenkopf, vgl. Gr. Vm. Tf. 73, wo auch Ägypter). Individuell Abb. 324 f. (auch dickbäuchig): Abb. 324 f. (*Hoppin* 310, 325). Am Körper Innenzeichnung ziemlich wenig und sehr ungleichmäßig, auch auf der Schale Gr. Vm. Tf. 73 bei dem großen Flötenspieler nur die Relieflinie der Brust, dagegen bei Herakles und dem Schenken die Beine ausführlich mit verdünntem Firnis. Am reifsten der Skyphos *Hoppin* 319. Bauch ganz unverstanden Jahrb. VI Tf. 5, 2 (*Hoppin* 333). Die Kniescheibe oft betont. Die Hände sind meist sehr schematisch und allzuoft steif gestreckt. Der Gewandstil hält sich auf mittlerer Linie: weder manieristisch, noch naturalistisch; auf der Pelike Abb. 330, 332 (und dem Stamnos) ist er in Nachahmung erstarrt (Abb. 330, 332; vgl. u.). — Komposition. Im Rund neben einfachen alten Typen eigenartige neue, vgl. § 423; zweigestaltig von Schalen nur die des Python (Gr. Vm. Tf. 73), öfter die räumlich freieren Teller. Mehrgestaltige Streifen unvollkommen: Abb. 322 (Wiederholung des Flöters, schlechte Einfügung des Speerwerfers; der Rosseführer auch bei anderen so, Journ. hell. stud. XLI 1921 Tf. 2 (*Hoppin* 367), Euergides; Jahrb. VIII 1893, 162); Abb. 323 besser Abb. 323 (*Hoppin* 311); streng Gr. Vm. Tf. 73 (*Hoppin* 313, Busiris); etwas primitiv gereihtes Kampfgetümmel *Hoppin* 329 (vgl. Unsigniertes; andersartige frühe Kampfbilder z. B. W. V. D Tf. 2 (Oltos); *Hoppin* II 297 (Pamphaios); Bibl. nat. II Nr. 511 f.; Not. d. scavi 1916, 45). Reihung und Symmetrie finden sich gleichartig von den ersten gestaltenreichen Schalen an bis in den ausgehenden Archaismus (Kreis des Duris). — Zu den Darstellungen: Die Handbewegungen des alten Symposiasten und des Schenken Gr. Vm. Tf. 73 sehen aus, als ob der Schenk eine Liebkosung wie

auf der Schale des Hegesibulos (Skythes?) Abb. 341 ablehne. — Zuweisungen. *Beazley* a. O.; *Hoppin* 339 ff. (nicht ganz vollständig). Über *Beazleys* Liste kann ich nur da urteilen, wo leidliche Abb. vorliegen. Offenbar richtig, schon von *Klein* Euphronios[2] 24, 1 erkannt, *Beazley* 17 Abb. 9 bis, Hermoglyph; vgl. z. B. Abb. 323 (Köpfe); weniger schlagend 15 Abb. 9 (mangelhaft, vgl. 198), aber sehr wahrscheinlich; zum linken Beine vgl. a. O., Minotauros; die Zecher ebda ziehen Journ. hell. stud. XXIV 1904, 306 (*Panofka* Cab. Pourtalès Tf. 34, 2) nach sich, der Theseus die Eurytosschale Journ. XII 1891, 340 Tf. 19; vgl. auch *Hoppin* 329 (Reihung). Gut möglich *Klein* Lieblingsinschr. 62; Museo Gregoriano Tf. 84, 2. Nicht ausgeschlossen (als ziemlich spätes Werk), aber nicht hinreichend gestützt Röm. Mitt. V 1890, 340. Die beiden letztgenannten Schalen tragen das Kennwort „ἐποίησεν", vgl. § 455; so vielleicht auch die unvollständig erhaltene Eurytosschale. Kaum zu beurteilen *Benndorf* Griech. u. sic. Vb. Tf. 12, 2. — Zwei Zuweisungen an die mittlere Zeit des Malers teilt mir *Langlotz* mit: Ausonia VII 173; *Inghirami* Vasi fitt. III 260 f., trotz der schlechten Abbildungen sehr ansprechend (vgl. *Hoppin* 319, 329). — Spätzeit Anz. XXXII 1917, 37 f.: Stamnos Abb. 332, Not. d. scavi 1916, 47 ff., der signierten Pelike ganz gleichartig. Diese hatte *Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 61 f. schon richtig in den Kreis des Kleophradesmalers gestellt, ja geradezu unter seinen Werken mitgezählt (Nr. 26 b); deshalb befremdet es weniger, wenn er dies jetzt auch mit dem Stamnos tut (VA 44, ein gutes Beispiel für die Verwischung der Grenzen von Stil und Persönlichkeit durch Beschränkung des Urteils auf das äußerlich leicht Greifbare). Bei dem Stamnos dachte *Giglioli* an Nachahmung des Euthymides, dem der Kleophradesmaler zwar folgt, aber doch schon in einigem Abstand; an ihn erinnert nur noch die Halsamphora des Epiktet. Für die Köpfe, zumal der Frauen, sind noch die Spitzamphoren, die den Stil des Makron fortsetzen, heranzuziehen (auch das Bein ähnlich unter dem Gewande). Vgl. Gr. Vm. Tf. 14, 81 (Euthymides); 34 (kurze Nasen), 52, 104 (Kleophradesstil); 94 f. II Abb. 66 ff. (Gefolge des Makronstiles). *Langlotz* 112 vergleicht auch Jahrb. XXVI 1911, 133. — Nicht beurteilen kann ich *Rizzos* Zuweisung der neu gefundenen Pyxis des Nikosthenes, *Nicole* Rev. ét. gr. XXX 1917, 238, und die angebliche Wiederholung von *Hoppin* 338: *Pollak* Arch.-ep. Mitt. XVIII 1895, 13, 2 (verdächtig: Zeichnung „derb"). — Entschieden abzulehnen: *Klein* Lieblingsinschr. 28, 87: *Gardner* Ashmolean vases Tf. 13 Nr. 310, Reiter mit dem Lieblingsnamen Miltiades. Der Reiter zeigt keine individuelle Ähnlichkeit, das Pferd steht im größten Gegensatze zu den schlanken Tieren des Epiktet. Befremdlich auch *Pottier* Cat. 903: Amphora Louvre Tf. 90, 30, von *Beazley* 30 Abb. 14 (Druckfehler G 103 statt 30) mit gutem Grunde dem Euphronios zugewiesen.

Abb. 364
Abb. 372, 378

Skythes

Von diesem Maler war bereits beim schwarzfigurigen Stil die Rede (§§ 298 f.); er ist der einzige, von dem urkundlich feststeht, daß er in beiden Techniken gemalt hat. Wahrscheinlich hat er auch seine Kopflekythen selbst modelliert; denn die Frauenköpfe haben das gleiche, höchst individuelle Profil wie seine schwarzen und roten Gestalten. Von den rotfigurigen Gefäßen zeigen nur zwei die vollständig erhaltene Malersignatur, beide daneben das Lob des schönen Epilykos. Eine Reihe weiterer trägt nur dieses; auf einem ist daneben noch ein Rest von ἔγραψεν erhalten. Alle zeigen den sehr persönlichen, leicht fühlbaren Stil des Malers, so daß der Lieblingsname Epilykos fast den Wert einer Signatur erhält; denn er findet sich bisher auf keinem Gefäße von abweichendem Stil. Ja sogar eine Schale, auf welcher der Name Epilykos scheinbar als Meistername auftritt, verrät die zeichnerische Handschrift des Skythes. Die Inschrift lautet: Ἐπίλυκος..... σεν καλός; es kann sowohl ἐποίησεν wie ἔγραφσεν ergänzt werden. Dies hielt man früher für eine Signatur mit Adverb: καλῶς; nach allen Analogien müßte es jedoch εὖ heißen. Eine scheinbare Analogie bei Epiktet täuscht: man hat dort ein raumfüllendes καλός ohne Grund zur Signatur gezogen. Das gleiche hier anzunehmen, widerrät die zusammenhängende Schreibung der Worte; diese erschwert aber auch die Annahme, daß eine gewöhnliche Signatur vorliege. Da nun Epilykos auf allen anderen Gefäßen gleichen Stiles und obendrein auf der Außenseite unserer Schale selbst nur als Liebling (des Skythes) erscheint, genügt diese Inschrift nicht, ihn zu dem mit ἐποίησεν signierenden Brotherren des Malers zu machen; dies würde die Inschrift auch nur besagen, wenn ὁ καλός dastände. Das tausendfache ὁ παῖς καλός widerspricht einer solchen Annahme aufs bestimmteste. So wird eine Verschreibung zu erkennen sein: Skythes geriet aus der Lieblingsinschrift in die Signatur und verbesserte den Fehler unvollkommen durch Anfügung von καλός. Analogien wie der zweimalige, auch noch verschriebene Name des Pamphaios ohne Verbum statt der Signatur und der Name Kachrylion mit καλός statt ἐποίησεν und mit zweimaligem ἐποίησεν sind zur Hand. So setzen wir getrost an die Stelle eines Malers Epilykos, den man vor der Entdeckung der Signaturen von Skythes annahm, den Maler Skythes, bei dem allein der Liebling Epilykos auftritt. Von einigen

§ 450
Abb. 270, 272
Abb. 333 f.

Abb. 340 f. weiteren Zuweisungen an ihn ist nur die einer Schale entwickelteren Stiles aus der Werkstatt des Hegesibulos von Bedeutung.

Abb. 270 ff., 333 ff. Wir besitzen außer den schwarzfigurigen Pinakes 14 Schalen und 1 Kopflekythos mit der Signatur des Skythes oder dem Lieblingsnamen Epilykos; zwei von den Schalen sind

Abb. 271 beidstilig, und zwar ausnahmsweise innen rotfigurig, außen schwarzfigurig auf rotem Glanzgrund, offenbar Spätlinge ihrer Art. Nur wenige sind gut erhalten. Skythes gibt dem Epiktet an technischem Können nichts nach und glänzt gelegentlich in feinsten Miniaturen, aber nichts lag ihm ferner als die leicht akademische Korrektheit des Epiktet; ihm diente die Sicherheit der Hand vielmehr dazu, die Linien keck und ausdrucksvoll zu führen. Er ist erheblich sinnenfrischer und temperamentvoller; schon bei seinen ruhigen Gestalten hat die Linie mehr organisches Leben, aber so recht in seinem Element ist er erst in der Bewegung. Selbst der alte Typus des umgewendeten Knieläufers, der bei Epiktet eine wohl-

Abb. 335 abgerundete Flächenfüllung ergab, saust bei Skythes dahin, daß die Funken stieben, und

Abb. 336 f. seine herumtollenden Thiasoten, Zecher und nackten Mädchen sind vollends von quecksil-

Abb. 333 brigem Leben erfüllt. Wie grimmig fährt Theseus dem Unhold an die Kehle und wie fällt dessen Kopf zurück! Ebenso beherrscht er aber auch die sachte Bewegung, so bei dem

Abb. 334, 338 singend dahinziehenden Leierspieler oder bei dem Jüngling, der sich im Komos brünstig an die Hetäre drängt. Die obszönen Bilder sind auch im Gesichtsausdruck schon realistisch.

Abb. 333 Dies Können reicht freilich nur so weit wie die Erfahrung: die krommyonische Sau ist lahm und zahm und hat ein ziemlich menschliches Auge. An den Menschen aber wirkt er trotz aller Archaismen seiner Kunststufe unmittelbar; die oft noch steif gestreckten Hände, die

Abb. 336 f. wie bei Andokides abgespreizten Finger, die breiten Brustkästen der Frauen mit den unter den Achseln sitzenden Brüsten stören den Gesamteindruck kaum; ja selbst die toll ideo-

Abb. 338 graphische Vorderansicht des Jünglingskopfes mit der scheinbar geschwollenen Backe zerstört den in der Haltung und im Auge liegenden Ausdruck nicht.

§ 451 Es ist klar, daß ein Maler von solchem Können und solchem Temperamente nicht ängstlich darauf bedacht war, alles schön gleichmäßig und regelrecht zu machen; die Schwankungen im einzelnen sind erheblich und können nur zum Teil als Zeichen einer Entwicklung innerhalb des Schönheitsjahrzehntes des Epilykos gelten. Auch die Schalen mit den Lieblingsnamen Krates und Pedieus, von welchen je eine durchaus überzeugend

Abb. 340 f. zugewiesen wird, enthalten nur geringe Anzeichen von Entwicklung; nur die Hegesibulos-

Gr. Vm. Tf. 93, 2 schale ist erheblich reifer; sie bleibt hier zunächst außer Betracht. Am altertümlichsten

Abb. 333—335 wirken die signierten Schalen und ihre nächsten Verwandten, vielleicht kein zufälliges Zusammentreffen. Im ganzen darf man wohl sagen, daß die Gestalten allmählich schlanker und kleinköpfiger, die Bewegungen flüssiger, die Gewänder freier und flotter gezeichnet

Abb. 336 ff. wurden; auch an Köpfen und Körpern wird die herbe Kraft der Linie leichtzügiger und organisch weicher. Die anatomische Kenntnis wächst und wird doch weniger schematisch

Abb. 339, 342 vorgetragen, ähnlich wie die Querfalten der Gewänder in zügigen Strichen ohne große Sorge um die Logik der Faltenbildung hingesetzt sind. An seiner Kompositionsweise sind, soviel wir sehen, weniger die allgemeinen Züge der Entwicklung, die er mit anderen teilt, merkwürdig, als die frische Eigenart und Sorglosigkeit im einzelnen. Das Rund konnte er

Abb. 335 zwar gut epiktetisch mit alten und neuen Typen füllen, aber dazu verpflichtet fühlte er

Abb. 334 sich viel weniger als seine Zeitgenossen: von Anfang an setzte er auch einzelne Gestalten

Abb. 338 frei und lose hinein; so auch die prachtvolle Gruppe von Jüngling und Hetäre. Im Streifen

Abb. 342 kam es ihm gar nicht auf starke Wiederholungen, auch von raumfüllenden Gebärden an; seine Gestalten sind so lebendig, daß dies nicht stört; die Wiederholung wird sogar zum Ausdrucksmittel.

Sehr bezeichnend für ihn ist sein Kopftypus als solcher und in seiner Abwandlung. Zugrunde liegt natürlich der allgemeine alte Typus, jedoch in der seltenen Form mit starkem Kinne, die bei anderen mehr als Ausnahme vorkommt. Äußerlich ähnliche Köpfe sind leicht zu finden, so z. B. der Hahnreiter des Epiktet, oder einzelne Köpfe des Euergidesmalers; aber die Energie der Form und des Striches sind bei Skythes ganz persönlich. Bei den anderen hat zunächst die schräge, unten leicht hochgeschweifte Stirnnasenlinie nicht den gleichen Schwung; man erkennt wohlgelungene Köpfe des

Abb. 270, 272 Skythes wirklich an der Nasenspitze; dies gilt auch für die köstlichen plastischen Frauenköpfe. Weniger leicht greifbare Zeugen des gleichen Formgefühles sind Schädel, Kinn, Auge (Braue); bei ihnen spielen auch zufällige Schwankungen stärker mit, was für die Stirnnasenlinie wohl nur bei den Miniaturen gilt; bisweilen ist der ganze Linienzug etwas matter. Nun kennt der Maler aber auch

gerade und selbst ganz leicht gebogene Nasen neben den typischen im gleichen Bilde; die Stirn kann dabei auch steiler und schwach gewölbt sein; nur die Nasenspitze ist stets besonders fein. So macht sich die Eigenart des Malers in der allgemeinen wie in der persönlichen Typik geltend. Abb. 336 f.

Man erkennt sie leicht auch auf der späteren Schale aus der Werkstatt des Hegesibulos wieder; soviel Familienähnlichkeit beruht schwerlich auf Zufall oder selbst Lehre und das Auftreten der roten Firnisflächen bei Hegesibulos verbindet Skythes auch technisch mit ihm. Ein zwingender Beweis ist freilich bei dem offenbar erheblichen Zeitabstande nicht zu führen. Es ist ein Prachtstück, nicht nur um des alten Semiten willen, der mit seinem Fuchshunde bemerkenswert exzentrisch ins Rundbild gesetzt ist. Keine Spur von der Ermattung oder gar dem Stilwechsel des alten Epiktet. Skythes ist frisch und sich selber treu geblieben; aber schade ist es doch, daß er nicht auch jung bleiben konnte. Die einfache epiktetische Formgebung war gerade das rechte Ausdrucksmittel für ihn gewesen; nun riß ihn die neue Zeit mit: er überlud seine Figürchen mit anatomischer Innenzeichnung, sogar in Relieflinien, bewegte den Umriß und die Faltenzüge naturalistisch und klingt dabei doch stellenweise an den Peithinosstil an. Wo er es sich leichter machte, wie bei den Komasten, ist er etwas flüchtig; und technische Versuche mit aufgehöhtem Ton als blondes Haar, Leier, Knüppel sind auch kein Gewinn. Den krummen alten Semiten hätte er freilich früher nicht so glänzend charakterisieren können; aber wer sähe nicht lieber seine altertümlichen Mädchenköpfchen, die so reizend naiv dreinblicken? Abb. 340 f. Gr. Vm. Tf. 93, 2

Literatur. Allgemeines. Schwarzfiguriges und Kopflekythen § 299. Skythes hat durch den besprochenen Schreibfehler auf der Hermesschale nicht nur bewirkt, daß lange Epilykos als Maler seiner rotfigurigen Werke galt, sondern auch seinen Entdecker *Rizzo* noch auf Abwege geführt (*Rizzo* hielt noch das ganze ἔγραφ]σεν für alt). Grundlegend in wachsender Erkenntnis der anfangs verkannten Stileinheit *Pottier* Mon. Piot IX 135 ff. Tf. 11 f., 15; X 49 ff.; Cat. 891 ff. G 10—14. Die Einheit der Persönlichkeit, für ihn noch Epilykos, betont *Furtwängler* Gr. Vm. II 178 ff. Tf. 93, 2 (Hegesibulos). *Rizzo* Mon. Piot XX 101 ff. Tf. 6—8 behandelt den Maler auf Grund der ersten unverkennbaren Signatur auf einer Schale aus Corneto mit gutem Blicke für den Stil, soweit ihn nicht sein Glaube an den als Maler auch in der verschriebenen Signatur gar nicht bezeugten Epilykos irreführt. Daraus ist seine unglückliche Theorie erwachsen, daß die Lieblingsinschriften vielfach gegenseitiges Lob der Vasenmaler seien, und zwar nicht Lob der eigenen Schönheit, was sprachlich allein möglich wäre, sondern der guten Malerei[1]). Dies Vorurteil läßt ihn übersehen, daß die von ihm ohne weitere Gründe als Werke des Epilykos ausgeschiedenen Schalen von ganz gleichem Stile wie die des Skythes sind. Dagegen *Rodenwaldt* Anz. XXIX 1914, 87 ff.: die Berliner Scherben sind gar nicht von Epilykos signiert, sondern Name und Verbum verteilen sich auf beide Seiten der Schale wie Signatur und Lieblingsinschrift auf der neuen Schale des Skythes, *Rizzo* Tf. 6 f. (Abb. 333 f.). Die letzten Folgerungen vortrefflich bei *Buschor* Jahrb. XXX 1915, 36 ff., der auch die Unmöglichkeit vieler, überhaupt etwas naiv homonymischer Gleichungen von Lieblingen und Malern bei *Rizzo* im einzelnen zeigt. Für seine Lesung der Inschriften auf den Pariser Scherben (G 10bis) spricht auch, daß das καλός auf der Schale *Rizzo* Tf. 6 ebenso stufenartig über dem Namen Epilykos steht wie hier das ἔγραφεν über dem Namen Skythes (vgl. auch Hermokrates, Ἐφ. 1890 Tf. 2, 2; *Hoppin* II 19). — *Beazley* VA 21 f. stellt nur die seiner Meinung nach ganz sicher von Skythes bemalten Schalen zusammen (9); andere nennt er in der Anm. als verwandt, darunter 4 weitere von den hier als Werke des Skythes behandelten. An die Zugehörigkeit der Hegesibulosschale glaubt er nicht, ohne ihre Verwandtschaft zu verkennen. Seine Nr. 7, Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 17, 2, erscheint dagegen mir nur verwandt. — *Langlotz* Zur Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 115 stellt eine Entwicklungsreihe auf. § 452

Abbildungen. Signiert: Mon. Piot XX 123 Tf. 6; 7, 1 (Abb. 333 f.); Gr. Vm. II 183 (*Hoppin* I 344). Signatur ergänzbar: Anz. XXIX 1914, 87 ff. (Miniaturen; die Zeichnung aus Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 17, 1 [*Hoppin* II 411], zum Teil auch Gr. Vm. II 182). Verschriebene Signatur: Jahrb. XXX 1915, 38 (*Hoppin* I 343, gereinigt; vorher Mon. Piot IX 155; Louvre Tf. 89 G 10). Vgl. auch die verschollene Schale mit der Signatur Skyes ἐποίησεν, *Hoppin* II 412, 3. Unsigniert, Liebling Epilykos: Mon. Piot XX Tf. 7, 2 (Abb. 335; Laufender, X 50); 8, 1; S. 124 f. (beidstilig; IX 157 f. [Abb. 271], Gegenstück mit Rest des Namens 159; das Rundbild deutlicher Louvre Tf. 73, 129; *Perrot* X 279); XX 129 (zum Teil deutlichere Zeichnung IX 166; Gr. Vm. II 184: Abb. 338); XX 128, 137 (entwickelter Stil; IX Tf. 15 ohne das fremde Rundbild; Zeichnung unzureichend; Abb. 339, 342); IX 161—167 (164: Abb. 336 f.; 165 zum Teil besser *Sudhoff* Ant. Badewesen 56. — 167 findet *Rizzo* 127, 1a unsicher; vgl. jedoch die beiden Haarlinien vor dem Ohre mit 166); Anz. V 1890, 153 (wertlose Abb.; Stil ähnlich Abb. 339, 342). Kopflekythen: Mon. Piot IX Tf. 11 (dazu 138 Tf. 12, ohne Name; Abb. 270, 272). — Liebling Krates: *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 26 (Mon. Piot XX 135, vgl. Tf. 7, 2 [Abb. 335]; zu Haar und Schildzeichen Tf. 6 [Abb. 333]; der Augenstern gegen den geöffneten Augenwinkel verschoben). Daß die andere Kratesschale, *Hart-* Abb. 333 f. Abb. 335 Abb. 271 Abb. 338 Abb. 336 f., 339, 342 Abb. 270, 272

[1]) Wie *Rizzo* an der Bedeutung der Knabenliebe im griechischen Leben angesichts der Bilder des strengen rotfigurigen Stiles (Peithinos!) und der schriftlichen Zeugnisse von den Inschriften beim Apollon Karneios von Thera bis zu Platon und Straton zweifeln kann, ist unverständlich. Abb. 417

wig Meisterschalen Tf. 7, keine nähere Beziehung zu Skythes zeigt, kann kaum nur an der Abb. liegen. — Liebling Pedieus: Mon. Piot IX 175, XX 136, Gegenstück erwähnt 137 f. (jetzt in Berlin; Abb. auf dem Deckel von *Buschor* Gr. Vm.; jünger nach *Langlotz* a. O.). Gegenüber 138 f. ist *Rizzo* mit Recht vorsichtig; der Reiter hat nichts von dem flotten Striche des Skythes und ist trockener und schwächlicher als dessen wenigst frische Gestalten (124); die Ähnlichkeit der Köpfe 139 ist auch nur allgemein, nicht persönlich. Eine schwarzfigurige Pedieusamphora ist auch nicht von
Abb. 340 f. Skythes. — Töpfer Hegesibulos: Gr. Vm. II 179 Tf. 93, 2 (Abb. 340 f.). — Töpfer Euergides: die Beziehungen sind nur typologisch, nicht individuell (Mon. Piot XX 142 f., vgl. § 458). — Sonstige Zuweisungen. Die Scherben *Beazley* Nr. 3 und 5 sind nicht abgebildet. Die von *Langlotz* 116 mit Vorbehalt zugewiesene kleine Schale (nur ein Rundbild) *Pellegrini* Vasi felsinei 207 Abb. 127 ist verwandt, aber in der schlechten Abb. nicht hinreichend zu beurteilen. Die Zuweisung von *Hartwig* Meisterschalen 87, 10a lehnt *Rizzo* 135, 1 mit Recht als unzureichend begründet ab (10b ist vollends ausgeschlossen). *Hartwig* 92 X (Anz. VIII 1893, 89, 34) weicht auch ab. — Einzelheiten. Formen. Die Berliner Scherben anscheinend von einer tiefen napfartigen Schale mit Rand wie die normale des Hegesibulos; vgl. schwarzfigurige wie *Masner* Österr. Mus. Tf. 5, 287 — oder den Napf 295? — Verzierungsweise. Schalen nur mit Innenbild: Mon. Piot XX Tf. 7, 2 (Abb. 335); 135 f. (Krates, Pedieus). — Ornamentik. Frühe Beispiele des vorragenden Mittelblattes der Palmette wie Mon. Piot IX Tf. 12 (Abb. 272): G 10. — Technik. Die Haargrenze geritzt mit kleinen Ausnahmen, so bei dem Kopfe von vorn Abb. 338, dem Stirnhaar Abb. 342 rechts; auf der Hegesibulosschale keine Ritzung, aber Furchung der Innenzeichnung in dem aufgehöhten roten Tone von Haar und Leier und auffälliges Schwanken der sonstigen Innenzeichnung: im Rundbilde normal (das Feinere mit verdünntem Firnis), außen im Nebenbilde nur das Nötigste, im Hauptbilde sehr viel mit Relieflinien. Schwänze von Silenen und Pferden teils geritzt, teils tongrundig: Mon. Piot IX 162 Tf. 15 (Abb. 342). Binden vereinzelt statt rot tongrundig: 166 (Abb. 338). Änderung gegenüber der Vorzeichnung, Würgen statt vorgestreckter Schwertscheide: Abb. 333. Verstärkung des Schalenfußes durch einen Erzring: XX 104 (vgl. Louvre G 30?). — Zeichnung. Köpfe s. o.; bei den obszönen Bildern Ausdruck mittelst Linien um den Mund und an den Backen (IX 166). An dem Kopfe von vorn, IX 166 (Abb. 338), kein Versehen, sondern ideographische Klappung des Kinnbackens im Gorgoneiontypus, vgl. § 388. Semitischer Typus: Abb. 340 (Wimpern). Die Kränze gern perspektivisch, vgl. *Beazley* 22, 1. Die Proportionen im ganzen gedrungen nur bei den Außenbildern XX Tf. 6 (Abb. 333); im Innenbilde Tf. 7, 1 (Abb. 334) nur noch ähnlich großköpfig wie auf den anderen signierten Schalen. Die Innenzeichnung des Körpers schwankt, selbst abgesehen von der Hegesibulosschale. Brust bei Seitenansicht mehrfach als ein einziger Bogen wie bisweilen schon im Schwarzfigurigen (affektierte Amphoren): Gr. Vm. II 182; Mon. Piot. IX 155, Jahrb. XXX 38, gelegentlich ergänzt durch den äußeren Umriß: XX Tf. 7, 1 (Abb. 334), vgl. noch die Kratesschale 135; später Angabe des Schwertfortsatzes: Abb. 339, 342. Bauchmuskeln, soweit angegeben, als vier Polster, die oberen eckig: XX Tf. 6 f. (Abb. 333 f.), 123 f. (Louvre Tf. 73, 129, etwas abweichend), vgl. noch Hegesibulos, Abb. 340 f.; kursiv angedeutet (wenn zuverlässig): Mon. Piot IX Tf. 15 (Abb. 339?), wo auch die Rippenzacken besser als früher (IX 155, XX 123). Die Schenkelgrube meist von zwei Bogen umklammert: XX Tf. 6 (Abb. 333); ein solcher deutet Tf. 7, 1 (Abb. 334) den Sägemuskel an; aus dieser Zeichenweise ist auf der Hegesibulosschale ein allgemeines Gekringel geworden. Die Hände nur bei achtsamem Fassen sorgfältig: IX 166 (Abb. 338); abgespreizte Finger: XX Tf. 7, 2 (Abb. 335). — Gewand. Mehrfach Punkte oder Kreuzchen: Gr. Vm. II 182 Tf. 93, 2 (Abb. 340 f.); Mon. Piot IX 155, XX Tf. 6 f. (Abb. 333 f.). Wellung von Faltengraten: Abb. 340 ff. (Mon. Piot IX Tf. 15). Zügige Querfalten: IX 166 Tf. 15 (Abb. 339). — Tiere. Sau: XX Tf. 6 (Abb. 333); noch bei dem tegeatischen Giebel des Skopas ein Menschenauge. Pferde, gut bewegt: IX 162. Hund: Gr. Vm. Tf. 93 (Abb. 340). Phallostier: IX 164 (Abb. 337), vgl. die Kratesschale *Hartwig* Tf. 7. — Komposition. Zum Rundbilde IX 157 (Louvre Tf. 73, 129) vgl. § 416 (*Hoppin* I 301, Epiktet). Alter Typus XX Tf. 7, 2 (Abb. 335). Freie Rundfüllung: IX 155, XX Tf. 7, 1 (Abb. 334); Gruppe IX 166 (Abb. 338). Wiederholungen im Streifen: IX 165 Tf. 15 (Abb. 342). Baum ebda, vgl. XX Tf. 6 (Abb. 333).

Psiax

§ 453 Der Maler Psiax, von welchem zwei beidstilige Schalen bereits beim schwarzfigurigen
Abb. 344 Stil erwähnt wurden, hat später bei dem Töpfer Hilinos zwei Alabastra rotfigurig bemalt. Er wurzelt in der Frühzeit, denn auf den Alabastra, wo er mit einer Ausnahme bereits das vierstrichige Sigma verwendet, stehen noch entschieden altertümliche Elemente neben jüngeren. Soviel man aus seinen fünf menschlichen Gestalten, einem Pegasos und den zierlichen Rankenornamenten sieht, vertritt er die Feinmalerei des epiktetischen Kreises im letzten Viertel des 6. Jahrh. Von den Fortschritten der Frühblüte hat er zu lernen gesucht, bei der Anatomie mit zweifelhaftem Erfolge.

Literatur. Vgl. § 299. *Hoppin* II 390 ff. (Amer. Journ. Arch. X 1895, 486, 488 Tf. 22), für das Ornament ergänzt durch *Creuzer* Ein altathenisches Gefäß (Archäologie III Tf. 1). Vgl. *Winnefeld* Vasensamml. zu Karlsruhe Nr. 242; *v. Stern* Anz. IX 1894, 180 (Abb. 344). Das Haar tongrundig begrenzt, aber teilweise in der Fläche fein geritzt. Ritzung als Innenzeichnung auf der Schale *Hoppin* 400 f.? (*Beazley* VA 6). Rote Streifen an Helmbusch und Gewand. Der altertümliche

geschlossene Palmettenfächer auf beiden Alabastren, auf dem zweiten leichte Asymmetrie der Ranken (Abb. 344). Zum Stuhle mit Gewand vgl. Pheidippos (hier freier). Anatomischer Fehler: Überführung der Brustlinie in Rippenrand bezw. Seitenfurche. Beide Doppelsignaturen einmal Aorist, einmal Imperfekt (dies ohne ν); auf den Schalen nur der Malername ohne Verbum, das allem Anscheine nach nicht verloren ist. — Eine Zuweisung deutet beiläufig an *Langlotz* Zur Zeitbestimmung des strengrotfigurigen Stils 60: Miltiadesteller, *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 13; das Pferd weicht jedoch stark von dem Pegasos ab.

Hermokrates

Die Scherbe eines Tellers mit dem Rest eines Flötenspielers von nicht besonders feinem „epiktetischem" Stile trägt die Malersignatur des Hermokrates.

Literatur. Ἐφ. 1890 Tf. 2, 2 (*Hoppin* II 19).

Pheidippos

In der Werkstatt des Hischylos vertritt neben Epiktet und einem oder mehreren namenlosen Malern Pheidippos den rotfigurigen Stil. Seine signierte rotfigurige Schale steht den älteren des Epiktet nahe; es ist ein feines Durchschnittswerk seiner Richtung. Eine nur von Hischylos signierte beidstilige Augenschale mit je einer Gestalt zwischen den Augen stimmt in der Zeichnung genau mit der rotfigurigen überein; nur die Henkelpalmetten sind altertümlicher. Auch einige ganz unsignierte Schalen lassen sich dem Maler zuweisen, zum Teil mit völliger Sicherheit.

Die beiden Hälften der Außenseite der signierten Schale sind verschieden: auf der einen ein Waffenläufer zwischen Augen und Einzelpalmetten, auf der anderen vier Palästriten ziemlich zusammenhangslos um einen Stuhl mit Gewand, zwischen reicheren Palmetten. Unter seinen schlanken und zierlichen Genossen steht ein dickbäuchiger, sonst aber nicht kräftigerer mit Faustriemen: ein unvollkommener Versuch, ihn nach Art des schwarzfigurigen Stiles als Schwerathleten zu kennzeichnen. Unvollkommen ist auch der perspektivische Ausdruck, bei ihm an der Brust, bei dem Schützen im Rundbild am erhobenen Arme. Die Stirnnasenlinie ist zum Teil sehr schräg.

Literatur. Brit. Mus. Cat. III Tf. 1; *Murray* Designs Tf. 1, 3; *Hoppin* II 350 f. Zur Verzierungsweise vgl. Chelis, *Hoppin* I 187, zum Ornament *Winter* Jahrb. VII 1892, 106 f. Abb. 5. Formel ἔγραφε. Das Innenbild sicher von seiner Hand (Zweifel bei *Walters* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 117, vgl. jedoch 119). Beidstilige Schalen: Hischylos *Hoppin* II 118; *Jüthner* Ant. Turngeräte 32 Abb. 27b (mangelhaft; der Waffenläufer der anderen Seite ganz gleichartig mit dem der rotfigurigen Schale); unsigniert: Jahrb. X 1895, 192; auf der anderen Seite ein dicker Jüngling von ganz gleicher Art wie auf der signierten Schale. Dies und Weiteres bei *Langlotz* Zur Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Stils 34, dessen Zuweisung der Schale des Hischylos sich auch mir ergeben hatte.

Hischylos

Neben Epiktet und Pheidippos finden wir bei Hischylos mindestens noch einen, vielleicht zwei oder drei Vertreter des frühen rotfigurigen Stiles. Wir kennen zwei beidstilige Schalen mit Augen und eine rotfigurige. Von ersteren zeigt die eine gar keine rotfigurige Gestalt, die andere, verschollene, eine. Die rotfigurige Schale ist ein feines Frühwerk mit reichen Henkelranken, teilweise noch rot gemaltem Haar und individuellen Profilen (gebogene Nase). Ob Hischylos selbst gemalt hat, ist unbekannt.

Literatur. Vgl. § 299. *Hoppin* II 112 f., 118 f. (Nr. 5 Pheidippos, unsigniert, s. o.; bei Nr. 6 die Signatur unvollständig erhalten, aber wohl richtig ergänzt; verschollen). *Walters* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 116 ff. Tf. 8. Ornament: *Lau* Griech. Vasen Tf. 33, 6 (*Winter* Jahrb. VII 1892, 109 f. Abb. 11). Die Zuweisung von Louvre G 4, 4 bis (*Hoppin* 114—117) bei *Walters* 117 ist unerweislich; der zu jedem Namen ergänzbare Signaturrest gehört nach *Beazley* VA 23 nicht einmal zu.

Pamphaios

Über die Werkstatt des Pamphaios und ihr Verhältnis zu der des Nikosthenes ist bereits beim schwarzfigurigen Stile gehandelt worden (§§ 293 f.). Wir kennen über zwanzig rotfigurige Gefäße, meist Schalen, mit seiner Töpfersignatur; auf zwei Schalen nennt sich Epiktet als Maler. Von den Schalen sondern sich zwei Amphoren der nikosthenischen Form und ein Stamnos auch als stilistische Gruppe ab; sie sind anscheinend von Oltos bemalt. Ein

§ 454

Abb. 322, 326

Abb. 361 ff.

abschließendes Urteil ist unmöglich, da mehrere Schalen gar nicht, andere unzureichend
Abb. 345—350 abgebildet sind. Sicher ist nur die Vielheit der Malerhände während einer mindestens zwei Jahrzehnte langen Tätigkeit, die ins letzte Viertel des 6. Jahrh. fallen dürfte. Die stilistische Spannweite reicht von den altertümlich zierlichen Figürchen einer beidstiligen Schale bis zu
Abb. 345 dem großzügigen Memnonbilde, das den Frühwerken des Euphronios nahe steht. Dem Maler
Abb. 346,348,351 dieser Schale sind noch einige weitere zugewiesen worden, darunter eine in der Werkstatt des Kachrylion gemalte; dort scheint er von Euphronios gelernt zu haben. Die Zeichnung der Memnonschale wirkt wie eine Mischung seiner in Älterem wurzelnden Eigenart mit euphronischen Vorbildern. Die mächtige Gestalt des toten Memnon, den Hypnos und Thanatos
Abb. 392 aufheben, erinnert stark an den Antaios des Euphronios; ganz gleich ist der schlaff am Boden liegende Arm; die anatomische Zeichnung verrät dagegen in kleinen Zügen Mangel an Verständnis. Am rechten Bein ist eine Schrägansicht versucht. Die Kopftypen und eine gewisse Neigung zur Gedrungenheit mit kurzem Oberkörper erinnern noch an die Florentiner
Abb. 351 Theseusschale aus der Werkstatt des Kachrylion und andere ältere Schalen. In Form und Bewegung fehlt dem Maler die Freiheit und Sicherheit des jungen Euphronios. Von den
Abb. 320 Schalen berühren sich mehrere mit den altertümlicheren Kantharoi des Nikosthenes, in welchen sogar Frühwerke des Memnonmalers vermutet worden sind. Eine etwas fernerstehende
Abb. 349 f. vertritt jene Richtung, die innerhalb des epiktetischen Kreises den größtmöglichen Gegensatz zu Epiktet selbst bedeutet: stark schwankende, zum Teil reichlich unbestimmte und schwammige Formen, dabei aber Kühnheiten wie die Rundbildgruppe von Silen und Mänade — bei aller Altertümlichkeit der flächenhaften Durchdringung zweier Knieläufer eine zeichnerische Lei-
Abb. 347 stung auch dann, wenn es keine eigene Erfindung ist. Andere Schalen sind wieder anders, so daß die Werkstatt des Pamphaios für sich allein schon einen gewissen Überblick über den älteren strengen Stil gewährt; sie übertrifft darin noch die des Kachrylion. Nimmt
Abb. 261 man die schwarzfigurigen Gefäße hinzu, so stellt sich die Töpferei unseres Meisters als ein ganzer Kerameikos im Kleinen dar — obwohl wir kaum dreißig Gefäße von ihm besitzen und auch diese nur unvollkommen kennen.

Literatur. Allgemeines. *Hoppin* II 277 ff. *Beazley* VA 23 ff. *Pottier* Cat. 881 f., vgl. 762, mit Recht gegen die früheren Versuche, Pamphaios selbst zu einem sehr vielseitigen Maler zu machen; ob er überhaupt gemalt hat, fragt sich. *Klein* Meistersignaturen 87 ff.; Nr. 7, 8, 16 fallen fort, vgl. § 294; beidstilig nur Bonner Studien f. Kekule 198 ff. (*Hoppin* 280 f.; nach *Beazley* ein Frühwerk des Oltos). *Klein* Nr. 9 (*Hoppin* Nr. 21) ohne Innenbild (ursprünglich?), zwischen den Augen nur ein Ziegenbock und ein böotischer Schild; offenbar früh. Mehrere Schalen nur mit Innenbild. Alle
Abb. 322, 326 anderen, bis auf eine des Epiktet, mit mehrgestaltigen Außenbildern ohne Augen. Epiktet: *Hoppin* I 305, 326 f. Grundlose Ergänzung der Signatur: *Klein* Nr. 16 (*Hoppin* II 114 f.; der Rest einer Signatur gehört nach *Beazley* 23 nicht zu). Der Name Pamphaios ist oft verschrieben, auf der einen Schale des Epiktet zweimal hintereinander ohne ἐποίησεν. Mehrfach sinnlose Füllinschriften. — Abbildungen. *Hoppin* a. O., zu ergänzen durch die größeren Bilder *Panofka* Pamphaios Tf. 2;
Abb. 345, 349 f., 361 W. V. D Tf. 3—5; 6, 2 (Tf. 5: Abb. 349 f.; Tf. 3, Abb. 345, in etwas besserer Zeichnung der Hauptbilder *Klein* Euphron.[2] 272 f.; *Löwy* N. Jahrb. XXXIII 1914, 81 Abb. 1; schlechter, doch der Farbwirkung wegen von Wert *Gerhard* AV Tf. 222; vgl. *Berchmans* Esprit décoratif 90); Mon. d. Lincei XXIV
Abb. 346 875 Tf. 3 f. Die Zugehörigkeit von 307, 23 bezweifelt *Hoppin* mit Recht. — Über die verschiedenen
Abb. 361 ff. Maler *Beazley* a. O.: er gibt die Amphoren und den Stamnos anscheinend mit Recht dem Oltos
Abb. 345 (so auch die beidstilige Schale; vgl. §§ 300, 461 f.) und weist dem Maler der Memnonschale (Abb. 345;
Abb. 346 „Schlaf und Tod-Meister") bestimmt zu *Hoppin* Nr. 6, 12 (Abb. 346), 18 f., vielleicht mit Recht (18 f. sind gar nicht, 6 und 12 nicht gut genug abgebildet), frageweis auch eine Anzahl andere, die allem Anscheine nach von mehreren Malern stammen, endlich die erwähnten Kantharoi und die Siebschüssel des Nikosthenes (*Hoppin* II 227, 225; Abb. 320 f.) sowie zwei unsignierte Kantharoi gleichen Stiles. Beziehungen liegen hier gewiß vor, doch ist die Entscheidung, wie weit die einzelnen Persönlichkeiten reichen, offenbar schon vor den Originalen schwer; mit den vorliegenden Abbildungen ist sie vollends nicht zu erzwingen — so schon bei annähernd gleichen Entwicklungsstufen; hier kommen aber drei Stufen in Frage: Nikosthenes, älterer Pamphaiosstil, Memnonschale. Die bereits von *Reisch* Röm. Mitt. V 1890, 329 ff. erkannten Beziehungen zu Nikosthenes führen eher zu der schwerlich dem Memnonmaler angehörenden Schale *Hoppin* 289 (W. V. D Tf. 4; 5, Abb. 349 f., doch wohl von anderer Hand, trotz der mit Nikosthenes übereinstimmenden Bauchzeichnung); zumal die Köpfe der Dionysoi gleichen sich und die Silene sowie zur Not auch der Gewandstil sind als Weiterbildungen der nikosthenischen verständlich; die Pferde weichen dagegen stark von der anscheinend vom gleichen Maler stammenden Siebschüssel des Nikosthenes ab. Der Kopftypus mit dem sehr schrägen Profil und der abgerundeten Nase ist nun auch nicht persönlich begrenzt (nur im einzelnen etwas anders z. B. bei Pheidippos). Wichtiger ist er im Nebeneinander mit anderen,
Abb. 346 und da wird man sagen dürfen, daß die *Beazley* noch unbekannte Schale *Hoppin* 305 (Mon. d. Lincei a. O.) und, wie mir *Langlotz* zeigt, die Kachrylionschale Abb. 351 (*Hoppin* I 153; Museo

italiano III Tf. 2) sehr wohl ältere Werke des Memnonmalers sein können; bei der Kachrylionschale passen auch die kurzen Oberkörper und die Zeichnung des Rumpfes gut zu dieser Annahme. Schon der nächste Schritt bringt jedoch Schwierigkeiten. Bei *Hoppin* 294 f. (Abb. 348) passen die Köpfe und die schlanken Beine mit den spitzen Knien gut zu 305, die Gewänder dagegen schlecht, und die Rinder weichen stark von dem pferdeartigen Stiere der Theseusschale ab. 285 ist für eine genaue Prüfung nicht gut genug abgebildet. Unter diesen Umständen muß das Urteil hierüber und vollends über die anderen sehr verschiedenartigen Schalen künftigen Untersuchungen überlassen bleiben. — Zuweisungen an Pamphaios waren früher, als man ihn noch für einen vielseitigen, stilistisch sehr beweglichen Maler hielt, äußerst beliebt; es paßt natürlich auch sehr vieles Gleichzeitige zwischen die Werke seiner verschiedenen Maler hinein, ohne jedoch deshalb von einem von ihnen zu stammen. Seiner Töpferei kann man ohne Signatur höchstens die Amphoren der vereinfachten nikosthenischen Form zuweisen, was schon *Brunn* mit *Masner* Österr. Museum 39 tat; ein Beweis wäre nicht einmal stilistische Gleichheit mit einem signierten Gefäße, die nicht vorzuliegen scheint (zur Form und zur individuellen Häßlichkeit der Adikia vgl. §§ 293 f., 386). Vgl. die ἐποίησεν-Gefäße § 455. — Einzelheiten. *Hoppin* 278 (Ἐφ. 1890 Tf. 2, 1), Jüngling mit Waschbecken: vgl. *Hartwig* Meisterschalen 599 f. 1, dazu *Sudhoff* Ant. Badewesen 25 f. Abb. 18, *Beazley* 21 Abb. 12 bis entscheidend gegen die Annahme von *Jardé* DA V 627, daß hier ein palästrisches Staubsieben gemeint sein könne (Kissen, Eßkorb, Satyr). Der Stil wieder anders; Versuche reicherer anatomischer Zeichnung, wohl in Nachahmung fortgeschrittenerer Maler; der runde Rücken öfter im Rundbilde, vgl. § 423. — *Hoppin* 284 (Ἐφ. 1890, 11): nach *Hauser* Jahrb. XI 1896, 184, 23 ein Traubenstampfer. — *Hoppin* 287 (Abb. 350): zum Pferdekopfe von vorn § 404. — Abb. 348 (*Hoppin* 294): starker Ausdruck der sich mit Phallen vergnügenden Frau. — *Hoppin* 297: stark dekorative Reihung. — *Hoppin* 305 (Abb. 346): Palme im Rundbild naiv von der Sekante durchschnitten.

Kennwort *ἐποίησεν*

Ein Dutzend Schalen und ein Alabastron tragen die anonyme Signatur ἐποίησεν, bisweilen leicht verschrieben. Obwohl nur wenige gut, einige gar nicht abgebildet sind, ergeben sie im Kleinen ein ähnliches Bild wie die Werke des Pamphaios. Stammen sie also alle aus der gleichen Werkstatt, worauf das sonderbare Kennwort hinzuweisen scheint, so waren dort ebenfalls mehrere Maler tätig, darunter vielleicht auch Epiktet. Die stilistische Spannweite ist ähnlich wie bei Pamphaios, sofern man nicht eine jüngere Schale im Stil des Brygos hinzurechnet; das dort auf einem Schlauch stehende ενποης dürfte jedoch nur zufällig anklingen und ebenso sinnlos sein wie die anderen Inschriften der Schale. Ein Grund, die Mehrzahl oder einzelne dieser Schalen in die Werkstatt des Pamphaios zu verweisen, besteht nicht; Verschreibungen sind jedenfalls kein zureichender Grund. § 455 Abb. 343

Literatur. *Klein* Meistersignaturen 111 ff. (89 Zuweisung der meisten an Pamphaios), ergänzt und berichtigt durch *Reisch* Röm. Mitt. V 1890, 340 ff. (Zuweisungen an Epiktet vgl. § 449); *Hartwig* Journ. hell. stud. XII 1891, 346 ff. (dazu *Beazley* VA 19); *Walters* Journ. hell. stud. XLI 122 f. Tf. 8 I 5, Alabastron im Stil des Paidikosmalers, vgl. § 459 (προσαγορεύω); *Pottier* Cat. III 910 G 40. Darnach fällt *Klein* Nr. 6 fort (*Hartwig* 346) und Nr. 11 wird fraglich, weil doch vielleicht ein Meistername vorhanden war (*Hartwig* a. O.; vgl. 340 Tf. 19, wahrscheinlich von Epiktet). Abbildungen. Einzelheiten. *Murray* Designs Tf. 5, 19; vielleicht vom gleichen Maler *Gerhard* AV Tf. 196 und allenfalls auch Museo Gregoriano II Tf. 84, 2, sofern dies nicht von Epiktet ist (schlechte Abb.); mehr Wahrscheinlichkeit hat auf Grund des auffälligen Kopftypus die Zuweisung von Louvre Tf. 91, 40 (*Hartwig* 347 f.: „Pamphaios") an den Maler von *Cecil Smith* Forman Collection Nr. 331 (Abb. 343; *Klein* Nr. 10). Hiervon und untereinander verschieden: *Hartwig* 347; *Reisch* 340 (am reifsten; Epiktet?); Museo Borbonico XIV Tf. 29 (am altertümlichsten). Brygosschale: Gr. Vm. Tf. 49. Die Schale mit der halb sinnlosen Inschrift, die mit Tleson beginnt und mit ἐποίησεν endet, Röm. Mitt. IV 1889, 164, gehört kaum her; § 283. Abb. 343

Kachrylion

Aus der Werkstatt des Kachrylion kennen wir 17 Schalen; auf den Scherben vierer weiterer und eines Tellers von der Akropolis ist die Signatur stark ergänzt. Nach diesen Funden stellt die Werkstatt sich uns ähnlich dar wie die des Pamphaios; sie erscheint jedoch nicht ganz so vielseitig und ihre stilistische Spannweite ist nach oben geringer: wir besitzen weder schwarzfigurige noch beidstilige Gefäße noch Augenschalen von Kachrylion und die altertümlichsten Bilder sind schon über die ersten Anfänge des rotfigurigen Stiles hinaus. Die untere Grenze liegt bei beiden Meistern in der Frühblüte, der Leagroszeit; dieser Lieblingsname erscheint bei Kachrylion sowohl auf einer Schale älterer Richtung wie auf dem altertümlichsten Frühwerke des Euphronios, der Geryonesschale, die aus seiner Werkstatt stammt: ein Zusammenhang der Generationen, der bei Pamphaios nur durch den Stil, bei § 456 Abb. 391

Kachrylion urkundlich bezeugt ist. Mit Euphronios sind an den erhaltenen Gefäßen mindestens vier, wahrscheinlich aber noch mehr Maler beteiligt; ob Kachrylion selbst gemalt hat, ist unbekannt.

Auf einen dieser Maler lassen sich mindestens fünf Schalen zurückführen; wir nennen
Abb. 352 f. Hartw. 25–27 Tf. 1 ihn nach dem Motiv eines seiner Rundbilder den Apoxyomenosmaler. Bei ihm ist auch ein erhebliches Stück Entwicklung zuverlässig greifbar; denn der stilistische Zusammenhang wird durch ein äußerliches Zeugnis bestätigt: das Schönheitslob wird sowohl auf einer altertümlichen wie auf einer entwickelteren Schale durch das ungewöhnliche νὴ Δία verstärkt. Die Lebhaftigkeit, die der Maler in den Lieblingsinschriften bekundet – er häuft auch das καλός und verstärkt es durch ναιχί —, zeigt er auch künstlerisch: er liebte ungewöhnliche Motive und heftige Bewegungen und suchte etwas gewaltsam zu lernen, modern zu sein. Dabei war freilich das Wollen dem Können immer ein Stück voraus, ohne daß man doch den Eindruck eines Bahnbrechers hätte: er scheint vielmehr eifrig hinter anderen herzueilen. So rege sein formaler Kunstsinn war, als Zeichner ist er dritten Ranges, und Komposition, Darstellung, Ausdruck sind erst recht nicht seine Stärke. Diesen Grenzen seiner Begabung gemäß sind die altertümlich einfachen Bilder zwar weniger interessant, aber als dekorative Zeichnungen erfreulicher als die späteren, zumal wenn er sich etwas Mühe und Zeit nahm. Solche Bilder stellen sich zur feineren epiktetischen
Abb. 353 Hartw. Tf. 1 Durchschnittsware und der Eindruck leidet kaum darunter, daß die Schlüsselbeine spannenweit sperren, die Brustmuskeln verständnislos gerundet sind und die Haare etwas perückenhaft auf den schrägen hohen Stirnen sitzen. Bei geringerer Sorgfalt verschoben sich ihm jedoch leicht die Proportionen und organischen Zusammenhänge; dadurch wächst auch das Mißverhältnis breiter Schultern und schmaler Hüften.

Als er nun gar auch so zeichnen wollte wie der junge Euphronios oder Euthymides, verlor er vollends den Halt, den er an den einfachen, knappen Formen der alten Schule noch gehabt hatte. Die schwereren Proportionen führten bei ihm zu einer drolligen
Abb. 352 Hartw. 25–27 Verkürzung nach unten, die Köpfe sitzen vorgeneigt in den Schultern mit scheinbar besorgt gehobenen Brauen, die Linie, die lebendig schwellen soll, ist unsicher oder steif, so beim Gewande, dessen Massen bisweilen unmöglich schräg hängen — und zwar auch da, wo sie unbewegt gedacht sind. Mit mehr Erfolg hat er die anatomische Innenzeichnung bereichert und verbessert, ohne doch zu festen Formen zu gelangen. Sein Hauptinteresse galt jedoch den neuen Motiven und mehr oder minder perspektivischen Ansichten, von dem Alxenormotive mit eingestützter Hand bis zu seinem Glanzstück, dem nackten Jüngling von hinten: Apoxyomenos und Pferdestriegler. Dabei kommen neben der üblichen Pseudoperspektive auch wirklich verkürzte Linien vor, so am Fuß. Ist die Einzelgestalt hier noch leidlich bewältigt, so rissen alle Bande bei dem Versuch, an dem alten Bildtypus des Musikers auf dem Bema mit Zuhörern zu neuern. Der schwarzfigurige Stil löste die Aufgabe mit sicherem Handwerk durch Verkleinerung der erhöhten Gestalt; Andokides,
Abb. 313 Abb. 393 Hartw. 27 der das nicht mehr recht mochte, kam mit den Proportionen ins Gedränge; Euphronios ließ den Musiker vorgebeugt aufs Bema steigen und ließ Raum über den sitzenden Hörern. Das tolle Gebilde unseres Malers ist unvollständig erhalten, zeigt aber noch, wie entschieden er den verkehrten Weg gesteuert hat: neben dem Bema ein übergroßer kauernder Hörer. Trotz solcher Schwächen verdient der Apoxyomenosmaler diese Betrachtung als bescheidener Zeuge einer großen Entwicklung. Er ist sich dabei treuer geblieben als Epiktet und hat in mancher Hinsicht höher gestrebt als unseres Wissens Skythes, die ihm doch jeder in seiner Weise so weit überlegen waren.

§ 457 Andere Schalen lassen sich nicht mit ähnlicher Sicherheit gruppenweise auf einen der Maler des Kachrylion zurückführen; sie können alle von verschiedenen Händen stammen.
Hartw. Tf. 2, 1, 3 Am ehesten läßt sich das großzügige Bild eines Silens, der einen Becher auf dem Rücken balanciert, mit dem bescheideneren Rundbild eines Krotalenspielers zusammenstellen; ob der gleiche Meister auch der zierlichen Feinheit der Antiopeschale fähig war, fragt sich.
Abb. 351 Ganz anders, fortschrittlich, aber noch unsicher ist der Stil der Theseusschale, die vielleicht von einem der bei Pamphaios tätigen Maler stammt, und der Rest zerfällt anscheinend auch in Einzelwerke oder höchstens kleine Gruppen von Werken verschiedenartiger Vertreter des epiktetischen
Hartw. 32 Kreises; darunter ist eine und vielleicht noch eine zweite Schale, die vermutlich von dem Maler des Töpfers Hermaios herrührt. Drei Schalen erinnern mehr oder minder an Oltos.

Literatur. Allgemeines. *Hoppin* I 146 ff., II 490 (vgl. *Beazley* VA 12, 14); *Hartwig* Meisterschalen 17 ff. 682 f. Abb. 2—4, Tf. 1 f., ergänzt und berichtigt durch *Pottier* Cat. 906 ff., Louvre Tf. 91 36 f. (39). *Hartwigs* Grundfehler bemerkt von *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XIV 1894, 144 und *Hauser* Jahrb. X 1895, 156: er hielt Kachrylion für den Maler aller Gefäße bis auf die Schale des Euphronios und einen Schalenfuß, an dem die Signatur steht. Sein Bemühen, die Persönlichkeit zu fassen, endet daher in dem Geständnis, daß er unsicher schwanke und mehr aneignungsfähig als selbständig sei, auch keinen eigenen Kopftypus entwickelt habe (64); was er „echt kachrylionisch" nennt, ist epiktetische Koine. Seine Zuweisungen auf Grund einzelner Anknüpfungen sind daher alle verfehlt; sie treffen höchstens zwischen die verschiedenen Maler hinein. *Kleins* Zuweisung der meisten Memnonschalen, Meistersignaturen 125, ist nicht so gemeint, wie sie sich allenfalls begründen ließe; die einzige signierte, Nr. 14, *Hoppin* 171 (Nr. 10, Louvre G 36, liest *Klein* falsch) könnte nämlich zur Not von Oltos bemalt sein, wie anscheinend die meisten Memnonschalen; diese können jedoch aus einer oder mehreren anderen Werkstätten stammen. Ganz sinnlos sind Zuweisungen an seine Werkstatt wie Amer. Journ. Arch. XX 1916, 327 (323 f.). — Über sein Verhältnis zu Euphronios richtig *Klein* 124. Ihn, der vielleicht gar nicht gemalt hat, zum Lehrer des Euphronios zu machen, ist widersinnig und sollte nicht *Löschcke* untergeschoben werden, der das gar nicht sagt (bei *Helbig* Italiker in der Poebene 125 ff., mit dem früheren irrigen Zeitansatze). Zur Henkelornamentik *Winter* Jahrb. VII 1892, 108 f. Abb. 10. — Abbildungen. Einzelheiten. Apoxyomenosmaler. 1. *Hartwig* Tf. 1 (*Hoppin* 160). Statt der Signatur steht im Rund gegenläufig geschrieben Χαρυλίων καλός (der Name stets aspiriert). Da der Stil bis ins Kleinste mit Louvre G 37 und das νὴ Δία mit G 36 (*Hoppin* 162 f.) übereinstimmt, ist der Name zweifellos der des Töpfers und das καλός wohl eine Verschreibung für ἐποίησεν. Altertümliche Zeichnung, zumal im Rund sorgfältig und befangen, mit Bauchanatomie und perspektivisch verbogenem Schild. Ein Komast um und um gedreht, das Gewand etwas gewaltsam füllend, vgl. Nr. 19. — 2. Abb. 353 (Louvre Tf. 91, 37; Hoppin 164), flüchtiger. — 3. *Hartwig* 24—27 (*Hoppin* 166), jüngerer Stil. Stangen im Rundbilde wie 2, Oberkörper 27 keilförmig wie dort, Brust wie 1, Rundbild. Zum Apoxyomenos vgl. Ath. Mitt. XXX 1905 Tf. 15; Röm. Mitt. XIX 1904, 82 (andere Maler); zur Musik 27 (26 dasselbe ohne Bema?) Bonner Studien f. Kekulé 247 (schwarzfigurig); Gr. Vm. Tf. 111, Andokides, 93, 1, Euphronios (Abb. 313, 393). — 4. Louvre Tf. 91, 36 (*Hoppin* 163; eine Hälfte besser *Sudhoff* Ant. Badewesen 34). Eingestützte Hand wie bei 3, Gewand noch schräger; im Rund Rumpfanatomie; νὴ Δία wie 1. — 5. Abb. 352 (Mon. d. Lincei XVII 458; *Hoppin* 172). Rechter Arm unsichtbar; Versuch einer Schrägansicht des Pferdekopfes. — 6. *Hartwig* 28 ff. (*Hoppin* 174) scheint nach den schlechten Abb. vom gleichen Maler. Liebling Leagros. — Andere Maler. 7. *Hartwig* Tf. 2, 1 (*Hoppin* 149). Silen. — 8. Tf. 2, 3 (*Hoppin* 151), besser *Gardner* Fitzwilliam Vases Tf. 27, vielleicht vom gleichen Maler, vgl. besonders die Innenzeichnung der Beine, Doppellinien am Knie. — 9. W. V. D Tf. 7, 1 (*Hoppin* 156), Rund besser *Murray* Designs Tf. 7, 26. Brit. Mus. Cat. III E 41. Theseus raubt Antiope. Von der Signatur das Verbum eher verloren als fortgeblieben. Ob der großzügige Silenmaler bezw. der von 8 in Frage kommt, ist nach der Abb. nicht zu sagen; die Segmentlinie, die Fächerhände, der Vergleich der bärtigen Köpfe mit 8, die Oberschenkel passen, genügen aber nicht; bedenklich die gradlinigen Säume; älter als 8 und vollends 7? Die Zuweisung an einen Maler des Andokides ist unbegründet, vgl. § 445; mehr erinnert an Oltos, *Beazley* 12. — 10. *Hartwig* 32 (*Hoppin* 150). Schwerlich vom Maler von 8, vielleicht von dem von 11 (Hermaiosmaler? *Beazley* 14, § 458). — 11. *Perrot* X 385 (*Hoppin* 169), nach der Abb. schwerlich ein älteres Werk des Apoxyomenosmalers. Vgl. 10. — 12. Abb. 351 (Museo italiano III Tf. 2; *Hoppin* 153). Theseustaten. Vgl. § 454 (Pamphaios). — 13. *Hartwig* Tf. 2, 2 (*Hoppin* 161). — 14. W. V. D Tf. 7, 2 (*Hoppin* 154), Rundbild Designs Tf. 7, 25; Brit. Mus. Cat. III E 40. Die Schale erinnert noch mehr an Oltos als 9 (*Beazley* 12). — 15. *Noel des Vergers* Etrurie Tf. 37 (Rundbild *Klein* Euphronios 300; *Hoppin* 171), schlechte Abb.; Liebling Memnon. Nach dem Gewandstile vielleicht von dem Maler von 14, wenn nicht von Oltos (s. o.; so auch *Beazley* 12). — 16. Gr. Vm. Tf. 22 (Abb. 391), Euphronios. Fuß und innen um das Rundbild rot gefirnißt. Beide Signaturen am Fußrand. — 17. *Hoppin* Nr. 15bis. Außen roter Firnis wie an 16. — 18. Schalenfuß, *Hoppin* Nr. 19. — Signatur stark ergänzt. 19. *Hoppin* 158; *Walters* Journ. hell. stud. XLI 1921, 121. Dem Apoxyomenosmaler mindestens verwandt; vielleicht ein sorgfältiges Frühwerk von ihm. — 20. *Klein* Euphronios 113 (*Hoppin* 147). — 21. Tellerscherbe ohne Bedeutung, *Hoppin* 148. — 22. Louvre Tf. 91 G 39, Cat. 910 (*Hoppin* 168); die Inschrift könnte auch zu χαῖρε wie W. V. D Tf. 7, 1 im Rund ergänzt werden.

Abb. 353

Abb. 353

Abb. 352

Abb. 351

Chelis

§ 458

Aus der Werkstatt des Chelis besitzen wir vier Schalen, die offenbar alle von verschiedenen Malern stammen, und eine bildlose Scherbe. Sie vertreten alle Stufen der Verzierungsweise des epiktetischen Kreises: beidstilige Augenschale mit einer einzigen rotfigurigen Gestalt; rotfigurig mit einem Silen zwischen Augen und einer Mänade zwischen Maultieren (Liebling Memnon, der Maler höchst wahrscheinlich Oltos); je drei breit komponierte Gestalten zwischen schönen Henkelpalmetten; fünf und sechs Gestalten ohne Henkelpalmetten. Letztere Schale stammt von einem Maler, der nach Ausweis seines leicht kenntlichen Stiles auch die Schalen des Töpfers Euergides und viele unsignierte bemalt hat; er ist ein typischer Ver-

Gr. Vm. Tf. 43

treter der feineren epiktetischen Richtung, steht jedoch nicht auf der Höhe des Malers der Palmettenschale mit den dreigestaltigen Bildern. Dieser zeichnet sehr sorgfältig, streng und fein, versucht in Technik und Typik verschiedenes nebeneinander und erzielt bei aller Gebundenheit, zumal in der Bewegung, einen naiven Ausdruck. Seine flächenhaft ausgebreiteten Gestalten schließen sich für ihre Stilstufe gut füllend zusammen. Es ist nicht ausgeschlossen, aber auch nicht sehr wahrscheinlich, daß die Schale von dem bei Hermaios tätigen Maler stammt.

Literatur. Einzelheiten. Vgl. § 229. *Hoppin* I 183 ff., II 490. — Oltos §§ 461 f.; zur Verzierungsweise vgl. Pheidippos, § 453. — Euergides, Hermaios s. u. Letzterem weist *Beazley* VA 14 unter Vorbehalt die Münchner Schale zu, wohl hauptsächlich wegen der Ähnlichkeit der Dionysosgestalten: Gr. Vm. Tf. 43 (*Hoppin* 185). Haargrenze z. T. tongrundig; Innenzeichnung des Körpers bei den drei Silenen verschieden: fortgelassen, Relieflinien, verdünnter Firnis; Blätter teils rot, teils tongrundig. Silensköpfe und Gewänder verschieden; zur kautschukartigen Schleppe vgl. § 382. Das Henkelornament gehört als eigenartiges Glied mit frühen Zwickelpalmetten in *Winters* Reihe Jahrb. VII 1892, 108 ff. Formel ἐποίει.

Euergides

Eine lange verschollene, erst im Jahre 1920 wieder aufgetauchte Schale trägt die Inschrift: Εὐεργίδης ἐποί[ει. Der Stil stimmt trotz einiger Abweichungen der hier besonders sorgfältig gemalten Bilder im wesentlichen überein mit dem einer Schale und einer Scherbe, auf welchen der gleiche Name mit folgendem E steht; dies dürfte also eine Abkürzung der Signatur sein. Auf zwei weiteren Scherben gleichen Stiles ist die Signatur nach den Resten mit ziemlicher Sicherheit zu ergänzen. Der Maler ist ein unbedeutender, aber typischer Vertreter der feineren epiktetischen Richtung. In den Proportionen stark schwankende, doch vorwiegend schlanke Gestalten mit sehr wenig Innenzeichnung füllen in einfach dekorativer Weise den Raum; die Zeichnung ist ziemlich sauber und bestimmt, aber nicht sehr lebendig, feinfühlig oder gar ausdrucksvoll. Das Motiv eines Jünglings mit zwei Pferden erscheint fast ganz gleich wie bei Epiktet und einem anderen Meister seines Kreises. Technisch fällt die Verwendung zweier paralleler Relieflinien für die tongrundige Haargrenze auf; die Wirkung ist klar, aber etwas hart; es ist kein Zufall, daß sich die Erscheinung später bei dem auf sehr viel höherer Stufe ähnlich dekorativ gesinnten Duris wiederfindet.

Der Maler verdiente kaum die Erwähnung, wenn ihm nicht mit guten Gründen viele unsignierte Schalen und eine mit der Töpfersignatur des Chelis zugewiesen würden (außerdem ein Alabastron). Da die meisten gar nicht und nur wenige gut abgebildet sind, läßt sich darüber nur unvollkommen urteilen; eine erhebliche Zahl, darunter die Schale des Chelis, dürfte ihm aber auf jeden Fall angehören. Er erscheint darnach als ein rühriger Durchschnittsmeister, dessen Werke sich auf wesentlich niedrigerer Stufe neben die gleichzeitigen des Epiktet stellen. Von Entwicklung ist kaum etwas zu spüren; höchstens könnten etwas freier gerundete Gewandsäume und ein wenig fülligere Formen als Kennzeichen dafür gelten. In der Streifenkomposition sprechen unverhüllte Symmetrie und lose Reihung stark; ein zweigestaltiges Rundbild findet sich nur auf einer anscheinend signierten Scherbe. Ob dem Maler auch reifere und bedeutendere Werke zugewiesen werden dürfen, fragt sich.

Literatur. Einzelheiten. *Hoppin* I 362 ff., II 492. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIII 1913, 347 ff., VA 19 zählt über 50 Schalen und Scherben auf (keine mehr mit Augen, aber mehrere mit Sphingen oder Greifen). Eine Hauptstütze seiner Zuweisungen ist die technische Eigentümlichkeit der Kopfumrisse, zu prüfen nur an den Originalen (355). Signiert: 1. *Walters* Journ. hell. stud. XLI 1921, 119 f. Tf. 2 (schlecht *Hoppin* 367), frühes Beispiel der Form mit abgesetztem Rande. Pferdeführer: § 449. — 2. *Hoppin* 362 (Mon. Piot XX 143; Ἐφ. 1885 Tf. 3, 2). — 3. *Hoppin* 365, *Beazley* Nr. 35. Die Außenbilder, Herakles mit dem Löwen und Silen zwischen zwei Mänaden, passen an das signierte Innenbild an. Keine Ritzung als Innenzeichnung. — 4. *Hoppin* 364 (*Beazley* 347). — 5. *Rizzo* Mon. Piot XX 144, 1 (durch Diebstahl verschollen; Ergänzung der Signatur nicht ganz sicher; zweigestaltiges Rund). — 6. *Hoppin* 363. Bildlose Scherbe von der Akropolis, mit Anfang des Namens? — Signiert von Chelis: *Hoppin* I 190 f. (Louvre Tf. 89 f. 15); vgl. oben. — Unsigniert; Abbildungen: *Beazley* 350 ff. (355?); 350, wie öfter, ohne Brustmuskeln und Schlüsselbeine; zu 351: Jahrb. VI 1891, 253 unten (Berlin Nr. 2265). *Beazley* VA 19; Louvre Tf. 90, 20; 99, 96; *Murray* Designs Tf. 2, 6 f.; 4, 16; 5, 17 f.; Münchn. arch. Stud. 371; *Gerhard* AV Tf. 178—181, 186; Mon. d. Inst. I Tf. 27, 39; Le Musée II 280 Abb. 28, 281 (Journ. hell. stud. XXVII 1907, 34, προσαγορεύω, vgl. § 459); Rev. art anc. et mod. 1901, 9 (Kahlkopf des Herakles ergänzt); Bull. Metropol. Mus. V Nr. 6, 142, 1. Die Zugehörigkeit der reiferen Scherben *Beazley* Nr. 44 erscheint nach Jahrb. XIV 1899, 154 nicht ausgeschlossen.

Hermaios

Drei Schalen und die Scherbe einer vierten tragen die Töpfersignatur des Hermaios. Sie zeigen nur Innenbilder: je eine kräftig gezeichnete Gestalt von reifepiktetischem Stil, anscheinend alle von dem gleichen Maler. Der umgewendet laufende Dionysos vertritt die alte, die nackte Frau mit dem Waschbecken die neue Rundbildtypik. Von dem gleichen Maler könnte eine und vielleicht noch eine zweite Schale aus der Werkstatt des Kachrylion stammen; ob ihm auch die bedeutendste aus der Werkstatt des Chelis zugewiesen werden darf, ist sehr fraglich.

Literatur. *Hoppin* II 15 ff. *Leonard* RE VIII 712 f. Vgl. o., Chelis; Kachrylion § 457 Nr. 10 f. Die Zuweisung einer schlecht erhaltenen Schale aus Böotien ist abzulehnen; gleich ist nur das Motiv, nicht der Stil (unbedeutendes Bild einer nackten Frau mit einer Waschschüssel, Annual Brit. Sch. Ath. XIV 294 f. Tf. 13a). Die Schale Gaz. arch. XII 1887, 113, 5 (*Perrot* X 374, 221) weist *Langlotz* zu, Zur Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 64.

Gales

Aus der Werkstatt des Gales besitzen wir zwei gleichartig verzierte, offenbar von der § 459
gleichen Hand bemalte Lekythen mit verhältnismäßig gestaltenreichen Bildern: ein Opferzug, d. h. eine Kanephore und zwei Jünglinge mit zwei Kühen und einer das Heiligtum andeutenden Säule, und Anakreon im Komos mit zwei Jünglingen. Die Zeichnung des Anakreonbildes ist sicher und nicht ohne Feinheit, zeigt jedoch weder Selbständigkeit noch Eigenart: alte und neue Elemente gehen unvermittelt durcheinander. Man hat den Eindruck, daß ein Maler des epiktetischen Kreises um 500 versucht hat, sich die Errungenschaften der Frühblüte anzueignen. Dies gelang ihm nur unvollkommen, und so sehen wir nun frei gerundete Gewandsäume neben völlig flächenhaften Massen und eine weitgehende anatomische Innenzeichnung an Körpern mit ziemlich dreieckigem Rumpf und altertümlichem Kopfe. Reifer und besser ist das Opferbild; es steht etwa auf der Stilstufe der Peithinosschale, zeigt jedoch deren Manierismus nur im Frauengewande; die Zeichnung ist mit Recht breit und kräftig genannt worden.

Literatur. Einzelheiten. *Hoppin* I 462 ff. *Beazley* VA 26. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Stils 42, 82. Anakreon: Mon. d. Lincei XIX 102 ff. Abb. 9 f. Tf. 3 (*Hoppin* 465), von *Orsi* zu spät angesetzt (490—475); obwohl eine untere Grenze schwerer als eine obere zu ziehen ist, besteht kein Grund, weit unter die Leagroszeit herunterzugehen. Früher kann die Lekythos freilich nicht entstanden sein. Zumal die Anatomie, Sägemuskel und Zacken des schrägen Bauchmuskels, kann man sich bei einem sonst rückständigen Meister nicht vor der vollen Frühblüte denken. — Opfer: *Hoppin* 463. — Der Name nicht attisch. Vgl. *Robert* RE VII 601. Zu Anakreons Aufenthalt in Athen § 244.

Paidikos (προσαγορεύω)

Ein im entwickelten Stile des epiktetischen Kreises wenig sorgfältig und ohne Feinheit bemaltes Alabastron trägt die Töpfersignatur des Paidikos und die Aufschrift προσαγορεύω. Der Name Paidikos allein findet sich noch auf fünf Schalen und einer Scherbe der gleichen Epoche. Nur die Scherbe, bei welcher die Ergänzung jedoch unsicher bleibt, ist veröffentlicht, die Schalen sind verschollen bis auf eine mit dem Lieblingsnamen Hipparchos und eine sehr schlecht erhaltene, die beide ebenfalls die Aufschrift προσαγορεύω tragen. Auf der letzteren Schale scheint es ausgeschlossen, den Namen Paidikos auf einen Dargestellten zu beziehen; denn ein bärtiger Silen kann nicht gut so heißen. Nimmt man dazu das προσαγορεύω, so darf man den Namen Paidikos auch ohne Verbum als Signatur betrachten, wie zweifellos in einzelnen Fällen bei anderen Töpfern und Malern. Das ungewöhnliche προσαγορεύω allein findet sich nun noch auf acht weiteren Schalen und drei Alabastren; von letzteren trägt eines außerdem das Kennwort ἐποίησεν und entspricht auch stilistisch dem signierten, ein anderes ist weißgrundig. Daß alle diese Gefäße aus der Werkstatt des Paidikos stammen, ist möglich, aber unbeweisbar; eine Schwierigkeit liegt in der Verkettung mit dem Kennwort ἐποίησεν, das seinerseits zu einem ähnlichen Kreise gehört (§ 455); der Liebling Hipparchos verbindet beide miteinander und mit Paidikos. Da auf jeden Fall verschiedene Maler an den προσαγορεύω-Gefäßen beteiligt sind, ist die Frage nicht allzu wichtig.

Literatur. Einzelheiten. *Hoppin* II 272 ff. *Pottier* Rev. ét. gr. VI. 1893, 40 ff., vgl. Cat. 924, 82; *Klein* Lieblingsinschriften 63 ff.; *Brückner* Lebensregeln auf ath. Hochzeitsgeschenken 3 ff. Tf. 1; *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIII 1913, 354, 7. Abbildungen. Von Paidikos signiert: *Pottier* 41 ff. (*Hoppin* 273; *Brückner* 10); Scherbe: *Schöne* Museo Bocchi di Adria Tf. 8, 3. Nur προσαγορεύω (vgl. § 34): *Walters* Journ. hell. stud. XLI 1921, 122 f. Tf. 8 I 5 (ἐποίησεν, Stil des Paidikosmalers); *Brückner* 4 ff. Tf. 1, reifer und soviel besser gezeichnet als das signierte Alabastron, daß schwerlich Entwicklung des gleichen Malers vorliegt. Eine solche wäre eher möglich von dem weißgrundigen Alabastron, Forman Coll. Nr. 366, zu dem signierten, doch müßte man dann eine befremdliche Vergröberung annehmen; näher liegt die Annahme einer Verfeinerung zu dem Stile des ebenfalls weißgrundigen Alabastron des Pasiades (§ 460), das sonderbarerweise mit einer προσαγορεύω-Schale zusammen gefunden ist (Brit. Mus. Catal. III E 28). Wieder anders sind die Schalen: *Gerhard* AV Tf. 272, 5; Journ. hell. stud. XXVII 1907, 34, diese von *Beazley* a. O. 350, 19 dem Euergidesmaler zugewiesen; einem anderen Maler gibt er mit Recht Louvre G 82, Elite céram. II Tf. 37, und *Zannoni* Scavi d. Certosa di Bologna Tf. 107, 15. Die unveröffentlichten Gefäße scheinen alle ziemlich altertümlich epiktetisch zu sein. *Hauser* Jahrb. XI 1896, 184, 24 hält eine sinnlose Inschrift für ein stark verschriebenes προσαγορεύω. — Über *Roberts* unglückliche Deutung des hübschen Bildchens bei *Brückner* Tf. 1 vgl. § 389. Wenn diese harmlose, übrigens auch keineswegs ältliche Frau eine kokett schauspielernde Hure wäre, so könnte es die Kanephore des Gales auch sein (*Hoppin* I 463). *Robert* mißdeutet stilistische Züge und findet in den beschädigten Augen einen Ausdruck, der in der Abbildung, nach der er urteilt, jedenfalls nicht liegt.

Pasiades

§ 460 Aus der Werkstatt des Pasiades stammen zwei weißgrundige Alabastren. Beide zeigen unter dem Boden eine rotfigurige Einzelpalmette; auf dem einen erscheint außerdem nur
Abb. 355 noch schwarzfiguriges Palmettengerank, auf dem anderen ein sehr feines altertümliches Bild in Umrißzeichnung mit flächenhafter Verwendung von schwarzem und goldgelbem Firnis, aber noch ohne Deckfarben. An den gelben Chitonen, die den Körper weitgehend durchscheinen lassen, sind nur an frei hängenden Teilen ziemlich unorganisch Falten gezeichnet. Darin und auch sonst erinnert der Gewandstil etwas an den der Amphoren des Menonmalers (§§ 443, 445; vgl. auch die Zweige in den Händen). Es wäre denkbar, daß der gleiche Maler früher das strengere und weniger zierliche Alabastron gleicher Technik mit der Aufschrift προσαγορεύω und schwarzfigurigem Bodenbildchen bemalt hätte (§ 459).

Literatur. *Hoppin* II 327 ff. (zu seiner Nr. 1 s. u.). — 1. Journ. hell. stud. Tf. 82 (*Perrot* X Tf. 19; *Hoppin* 331), farbig, aber nicht so genau wie *Murray-Smith* White ath. Vases Tf. 18 a
Abb. 355 (Abb. 355). — 2. Anz. XXVIII 1913, 452, vgl. § 299. — Unsigniert: *Cecil Smith* Forman Collection Nr. 366. — Grundlos sind die Zuweisungen von *Hauser* Neuatt. Reliefs 129, 1 (Reliefschale Ath. Mitt. V 1880 Tf. 10 mit anderem Kopftypus) und Gr. Vm. III 17, 8; 19 (außen weißgrundige Schale, *Hoppin* 329). Auf letzterer ist die Ergänzung des Verbums ἔγραψεν noch bedenklicher als die des Namens (ἐποίησεν kann nicht ergänzt werden, weil es mit dem Rest eines anderen Namens an einer anderen Stelle steht). *Dümmlers* Ausführungen, Bonner Studien 79 f. 21, sind allzu phantasievoll.

Kallis

Eine fast bildlose kleine Scherbe von der Akropolis (Schild, Gewandrest) trägt die Weihinschrift des Töpfers Kallis an Athena Hygieia. Theta mit Kreuz. *Hoppin* II 129.

Tleson?

Auf einer Schale des epiktetischen Kreises steht eine in der Mitte sinnlose Inschrift, die mit Tleson beginnt und mit ἐποίησεν endet. Es fragt sich, ob sie als Töpfersignatur gelten darf, und vollends, ob sie sich auf den bekannten Meister schwarzfiguriger Kleinmeisterschalen bezieht. Vgl. §§ 283, 455. *Kleins* Einreihung unter die Lieblingsinschriften, 66, 2, ist auch unsicher. *Hoppin* II 455.

Anonyme Gefäße des epiktetischen Kreises

Bei den einzelnen Meistern sind bereits viele unsignierte Gefäße des Kreises als zuweisbar, verwandt oder auch nicht verwandt angeführt worden. Zur Ergänzung werden im folgenden
Abb. 354 noch eine Anzahl Abbildungen verschiedenartiger Bilder, teils Durchschnitt, teils Bemerkenswertes, angegeben. Näheres Eingehen ist nach dem oben an verschiedenen Stellen Ausgeführten nicht mehr nötig. Einiges hier Genannte mag noch bekannten oder neuen Meistern

zugeteilt oder sonst mit ihnen in Verbindung gebracht werden; in diesem Sinn ist auch auf die unten bei Oltos besprochenen Memnonschalen zu verweisen (§§ 461 f.). Manche Bilder lassen sich in kleinen Gruppen vereinigen und finden sich denn auch in *Beazleys* Listen namenloser Maler wieder.

Abbildungen. Vgl. § 423. Louvre Tf. 96, 70 — Tf. 99; G 70: *Beazley* VA 13, Bowdoinmaler; G 72, 83: *Beazley* 20f., Maler mit dem Liebling Ambrosios, dessen drolligstes Bild *Klein* Lieblingsinschr. 68 f. (nicht gekonnte Neuerungen); vgl. *Hartwig* Meisterschalen 347 Tf. 5 (von anderer Herkunft 86—92 Tf. 3f., nicht Kachrylion; vgl. Jahrb. VIII 1893 Tf. 2). Louvre G 96, Euergides, s. o. *Murray* Designs Tf. 1, 2, 4; Tf. 3, 10 f.; Tf. 6, 21, dazu Brit. Mus. Cat. III Tf. 2. *Furtwängler* Samml. Saburoff Tf. 53. *Cecil Smith* Forman Collection Nr. 332. *De Ridder* Bibl. nat. II 349, 384 bis 388. *Gerhard* AV Tf. 293 f.; 1, 3, 5 sowie *Gsell* Fouilles de Vulci Tf. 13—16: *Beazley* 12, Maler mit dem Liebling Epeleios. *Pellegrini* Vasi felsinei 48f., 177 (Abb. 354) bis 181, 206f. (Abb. 127 s. o., Skythes). Fitzwilliam Vases Tf. 32. *Masner* Österr. Museum 41 (Hundeopfer, vgl. Gr. Vm. II 337, 179). *Klein* Euphronios 313 (Pyxis), vgl. Lieblingsinschriften 88. Abb. 354

Oltos (Euxitheos)

Aus der Werkstatt des Euxitheos besitzen wir zwei von dem Maler Oltos signierte große Schalen, eine „nolanische" Bauchamphora und die Reste eines Kraters mit dem Lieblingsnamen Leagros, an welchem der halb erhaltene Töpfername wahrscheinlich zu ergänzen ist; hier verrät der Stil die Hand eines anderen Malers, die Amphora ist dagegen zweifellos von Oltos bemalt: die Gestalten von Achill und Briseis sehen aus, als ob sie aus der Götterversammlung auf der signierten Cornetaner Schale aufgestanden seien; die Übereinstimmung geht bis in das ungewöhnliche Gewandmuster. Diese Werke genügen, um die Eigenart des Malers zu zeigen. Die Vorstellung von seiner Kunst wird erweitert und bereichert, aber nicht in wesentlichen Zügen verändert durch die mehr oder minder überzeugende Zuweisung unsignierter und mit anderen Töpfernamen signierter Gefäße. Höchstwahrscheinlich sind die Amphoren nikosthenischer Form und der Stamnos des Pamphaios, der Untersatz des Sikanos und viele Schalen mit dem Lieblingsnamen Memnon von Oltos bemalt; auch eine verschollene, schlecht abgebildete Memnonschale aus der Werkstatt des Kachrylion gehört vielleicht dazu und ein paar weitere Kachrylionschalen stehen ihm wenigstens mehr oder minder nahe. Ob ihm auch einige beidstilige Augenschalen angehören, läßt sich nach den Abbildungen nicht entscheiden. Je eine davon stammt aus den Werkstätten von Nikosthenes und Pamphaios. Die Zuweisung der ersteren hat viel für sich; jedenfalls könnte man sich die noch unsicheren Anfänge des Malers ähnlich denken. Zu seinen besten Werken gehört ein sicher zuweisbarer Psykter. § 461 359 f. Abb. 360 Abb. 358, 361 ff. Gr. Vm. Tf. 83

Die signierten und andere Bilder des Oltos machen Eindruck und wirken persönlich, obwohl er weder ein bedeutender Zeichner noch ein starkes Temperament war. Was wirkt, ist sein Sinn für einfache Größe, seine schlicht natürliche Auffassung und die großzügige Sicherheit der flächig dekorativen Komposition. Er erreicht daher mit den einfachsten Mitteln auch entschiedenen Ausdruck. Die große Gebärde seiner Aphrodite, die schönheitsbewußte Haltung der Briseis, der feste Händedruck von Nestor und Achill stammen aus der gleichen Quelle wie die bewegt mehr wirkenden als gezeichneten Szenen der Lösung des Hektor und des Herakles mit dem Eber vor Eurystheus auf zwei Memnonschalen. An Haltung und Gebärden ist das Wirksame erfaßt, wo es der Gegenstand erfordert; Überflüssiges derart wird dem Beschauer nicht aufgedrängt und um ihrer selbst willen hat der Maler die Bewegung nicht gesucht. Seine Stärke liegt in dekorativer Monumentalität, die auf dieser Entwicklungsstufe in ihrer ornamentalen Zeichnung und parataktischen Komposition freilich noch etwas primitiv ist; seine Sinnlichkeit genügte gerade, um ihn dabei vor akademischer Kälte zu bewahren. Wo er reich wirken wollte, wie bei der Götterversammlung und bei der Briseis, scheute er sich nicht vor ausgiebiger Verwendung von Streumustern an den Gewändern; aber er vermied dabei Unruhe und Kleinlichkeit durch Wiederholung des gleichen fernwirkenden Ornamentes; bei der Briseis, der Sikanosartemis und sonst kommt noch eine einfach kräftige Borte hinzu (Mäanderband). So machte er auch diesen Rest des Manierismus — denn ein solcher ist die Musterung offenbar — der monumentalen Wirkung seiner wuchtigen Gestalten dienstbar. Abb. 360 Gr. Vm. Tf. 83

Für die geschichtliche Stellung des Oltos ist auch dieser Einzelzug bezeichnend. Er steht zwischen Andokides auf der einen, Euthymides, Phintias, dem jungen Euphronios auf der anderen Seite. Mit diesen letzteren Meistern der Frühblüte verbindet ihn freilich nur

mittelbar der Lieblingsname Leagros auf dem von anderer Hand bemalten Krater des Euxitheos — seine reifsten Werke stehen stilistisch auf der Schwelle der Leagroszeit —, in die Zwischenzeit weist der Name Memnon. Als Persönlichkeit, an Naturauffassung und Können steht er lange nicht so hoch und von der naiven Frische des Andokidesmalers ist bei ihm auch keine Rede; besser besteht er neben dem Menonmaler. Daß er sich mit der kleinmeisterlichen Richtung des epiktetischen Kreises nicht berührt, versteht sich; eine Riesen-
Abb. 359 f. schale mit so mächtigen Gestalten wie die Cornetaner hebt ihn vollends heraus; andere, so die signierte Nestorschale, stellen sich zu den großzügigeren Werken des Kreises. Unter den zuweisbaren Memnonschalen ist manches Unbedeutende – bei sonstiger Übereinstimmung kein Grund, seine Urheberschaft abzulehnen. Denn auf Schalen von gewöhnlicher Größe war kein rechter Platz für die Entfaltung seiner Vorzüge und er gab sich daher auch wenig Mühe damit; an diesen oft recht nachlässig hingeworfenen Bildern ist wenig von der an seinen großen Gefäßen bewährten Sicherheit des Striches zu spüren. Die äußere Größe durch innere zu ersetzen, gelang ihm nicht leicht; daher treten gerade bei kleinerem Maaßstabe seine Schwächen mehr hervor: geringe Feinheit im einzelnen, geringes anatomisches und perspektivisches Können. Seine Stärke, die dekorative Monumentalität, auch im kleinen zu bewähren vermochten erst entsprechend gesinnte Meister des ausgehenden Archaismus, so der späte Duris und sein Kreis.

§ 462 Literatur. Allgemeines. *Hoppin* I 447ff., II 247ff., vgl. I 171 (154, 156), Kachrylion;
Abb. 358, 361 ff. II 229 Nikosthenes (Louvre Tf. 72, 125); 231, 293, 301, 303, Pamphaios (Abb. 361 ff.); 409, Sikanos (untrennbar von *Beazley* Nr. 10, W. V. VII Tf. 4, 3). *Hartwig* Meisterschalen 71ff., 683, 702, 3; *Beazley* VA 7ff., vgl. 23, 198, über 50 Zuweisungen, die, soweit ich sie prüfen kann, fast alle ähnlich überzeugen wie seine Ablehnung von *Hartwigs* Zuweisungen. *Langlotz* Zur Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Stils 32: Entwicklung. — Abbildungen. Signiert von Oltos: 1. W.V.D Tf. 2, Berlin Nr. 2264. Zur Darstellung *Nilsson* Archiv f. Religionswiss. XVI 1913, 313f.: Antilochos als
Abb. 359 f. Kriegsfreiwilliger vor Troja. — 2. Mon. d. Inst. X Tf. 23f. (Abb. 359 f.; weniger gut W. V. D Tf. 1, Tf. 2, 3; das Haar gleichmäßig schwarz). Zur Darstellung *Dümmler* Bonner Studien f. Kekule 81: Auszug aus einer Rückführung des Hephaistos. — Signiert von Euxitheos: 3. *Beazley* 9, vgl. 198 (schlecht *Gerhard* AV Tf. 187). — 4. Louvre Tf. 91, 33, vgl. *Pottier* Cat. 904 (alt nur die Mänade neben dem Silen und dessen Oberkörper): anderer Maler, nach *Beazley* Euphronios; vgl. § 489. — Zuweisungen. Pamphaios, Nikosthenes, Kachrylion, Sikanos s. o. (Pamphaios: der anatomisch
Abb. 362 einfache Frauenakt in Seitenansicht gelungen; zum fischleibigen Acheloos *Matz* Naturpersonifikationen in d. griech. Kunst, Diss. Göttingen 1913, 94f., 98; Sikanos: zur Form der Untersätze [„Teller"] § 433). — Liebling Memnon: Gr. Vm. Tf. 83; W. V. 1890 Tf. 10 (Pferdetypus, Greis, Henkelornament Jahrb. VII 1892, 108, 9 wie Nr. 1), vgl. *Pottier* Cat. 896f. 17; *Murray* Designs Tf. 3, 12 bis 4, 15 (dazu Tf. 2, 5, ohne Memnon); *Sudhoff* Ant. Badewesen 27; Mon. d. Lincei XIX 96 Abb. 11; *Jahn* Abh. sächs. Ges. VIII 1861 Tf. 3, 6; Mon. d. Inst. X Tf. 22,2; *Noel des Vergers* Etrurie Tf. 37f. (37 Töpfer Kachrylion; der Name Memnon vielleicht auch auf Tf. 38 zu ergänzen; Pferdetypus! *Hartwigs* Einwand, 81, 1, trifft die Memnonschalen nicht); Journ. hell. stud. XXIV 1904, 303f.; Boll. d'arte V 1911, 342 (mir unzugänglich). *Zahn* bestätigt die Übereinstimmung von Berlin Nr. 2263, 4220 mit den beiden erstgenannten Schalen und mit Nr. 1. — Sonstiges: *Beazley* 7f. (Psykter); *Gerhard* AV Tf. 84f.; *Robinson* Amer. Journ. Arch. XXI 1917, 166f.; Mon. d. Lincei XXIII 285; *Pollak* Zwei Vasen Hierons 33; Mém. soc. Odessa XXII Tf. 3, 1 (mir unzugänglich). — Von *Hartwigs* Zuweisungen ist nur die selbstverständliche der Briseisamphora richtig; die anderen lehnt *Beazley* mit Recht ab. Wichtig ist davon nur Tf. 6, vgl. *Pottier* Cat. 905f. 34. Die scheinbare Übereinstimmung mit der signierten Schale Nr. 2 in der technischen Behandlung des Haares fällt weg, *Hartwig* 702, 3; es bleibt nur Äußerliches: das Gespann des Dionysos, die Anordnung der Pferdeköpfe, der flötende Silen dabei, der Name Terpon, das Gewandmuster; individuelle Stilgleichheit liegt nicht vor, sondern nur eine allgemeine Verwandtschaft auf reiferer Stufe. Das prachtvolle zweigestaltige Rundbild mit Mäander steht zwischen dem altertümlichen des Pamphaios (Abb. 349) und einem noch ausdrucksvolleren auf einer Panaitiosschale (Abb. 412). Haargrenze tongrundig, Silenkörper fein behaart. — Ganz unmöglich ist die Zuweisung von *De Witte* Vases Lambert Tf. 23f.: Brit. Mus. Cat. III E 258, vgl. *Klein* Lieblingsinschr. 129f., *Hartwig* 81, 1 (Pedieus). — Einzelheiten. Ornamentik. *Winter* Jahrb. VII 1892, 108, 113. Unter den Außenbildern der signierten Schalen Palmetten. Auf den Pamphaiosamphoren Altertümliches und Neues. — Technik. Nach *Hartwig* Jahrb. XIV 1899, 163 hat noch Nr. 2 verhältnismäßig wenig Reliefflinien. Haargrenze teils geritzt, teils tongrundig. Pferdeschwänze zum Teil noch rot, so auch einzelne Lanzen. — Zeichnung. Erhebliche Schwankungen im einzelnen, auch bei den Proportionen, die nicht immer gedrungen und großköpfig sind. Das Profil wechselnd, bisweilen leicht gerundete Stirn und Kehlwulst. Kurze Mundlinie. Am Körper meist gar keine feinere Innenzeichnung, zumal am Rumpfe; signierten Ausnahmen wie dem Ganymedes entsprechen weitergehende unsignierte (Memnonschalen), nicht fein. Haltung der Finger des Ares mit dem Helme wie bei Skythes, Abb. 335; auf die Hüfte gestützte Hand bei gewöhnlichem Stehen anscheinend zuerst bei Briseis (bei Lehnen auf den Stock schon Andokides). Die Gewandmuster sind denen des Andokides ähnlich, aber vereinfacht.

Der Io-Meister

Nach der Darstellung eines seiner sieben unsignierten Teller benennen wir einen Maler von merkwürdiger Eigenart. Seine Bilder können nicht sehr alt sein: die Haargrenze ist stets tongrundig und der Augenstern ist gegen den inneren Winkel verschoben. Damit und mit der offenbaren Vorliebe für heftige Bewegung steht eine etwas gezierte Altertümlichkeit der Zeichnung im Gegensatz: der Maler liebt fein getüpfelte und geringelte Felle und Mähnen, manierierte Schwalbenschwanzgewänder mit klein gefältelten Säumen, eckige, in der Fläche ausgebreitete Bewegungen. Dennoch wirken seine großköpfigen Gestalten nicht kleinmeisterlich, sondern erinnern an den Andokidesmaler; dessen Manierismus setzt er mit geringerem Können, aber nicht ohne Temperament fort. Die Komposition des Io- und des Kerberosteller ist reicher und bewegter als auf anderen Tellern dieser Zeit; sie ist freilich nicht eigentlich als Rundfüllung gedacht und bedient sich großer Segmente. Auf einem anderen Teller fällt die im schwarzfigurigen Stil typische Kleinheit der nackten Kassandra zwischen Aias und Athena auf. Abb. 356 f.

Literatur. *Beazley* VA 13 f. Abb. 5. *Hoppin* I 144 f. *Hartwig* Jahrb. VIII 1893, 159 ff. (Abb. 356): grundlegend. Arch. Ztg. V 1847 Tf. 2; Louvre Tf. 96, 67 (Abb. 357), vgl. *Zahn* Berl. phil. Woch. 1902, 1269. Zu bemerken das bewegte Profil des Herakles und die ornamentale Segmentfüllung, vgl. § 424.

Euthymides, Kleophrades und ihr Kreis

Euthymides hat eine Amphora, die zu den bedeutendsten Werken der Frühblüte des strengen Stiles gehört, mit den Worten signiert: ἔγραψεν Εὐθυμίδης ὁ Πολίου ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος; auf einem Psykter hat er das im schwarzfigurigen Stile nicht ganz seltene Selbstlob in der Signatur noch verstärkt: εὖ γε ναιχί. Sein Stolz ist berechtigt und die Frage, ob seine Werke oder die gleichzeitigen des Euphronios besser sind, ist noch heute strittig. Wir besitzen von beiden zu wenig, um abschließend zu urteilen, und die Frage ihrer Weiterentwicklung führt bei beiden auf unsicheres Gebiet. Aber nachfühlen können wir dem Euthymides seinen Ausruf. Seine erhaltenen Hauptwerke sind denen des jungen Euphronios wirklich in mancher Hinsicht, zumal in der Durchführung des einzelnen, aber auch in einer gewissen Fülle und Reife überlegen; Euphronios verrät dagegen eine Begabung und ein Temperament, die bei seiner Jugend Größeres erwarten ließen. Ob Euthymides nun älter oder frühreif war, er hatte Grund, sich durch den Nebenbuhler beunruhigt zu fühlen; daß dieser mehr Erfolg hatte als ihm lieb war, geht aus der Inschrift jedenfalls hervor. — An signierten Gefäßen des Euthymides besitzen wir zwei Bauchamphoren, einen Psykter, eine Kalpis und geringe Scherben eines Tellers. Die Kalpis zeigt in einem Schulterbilde zwei musizierende Jünglinge Rücken an Rücken gelagert. Dies kleine Bildfeld bot dem Maler nicht recht Raum zur Entfaltung seiner zum Großen drängenden Eigenart; dafür waren vielmehr die Amphorenfelder der rechte Ort. Euthymides setzte darin mit gewaltig gewachsenem Können fort, was Andokides und Menon begonnen hatten. Seine besten Bilder wirken auch auf den ungeschulten Blick unmittelbar großmeisterlich; der Vergleich mit der Plastik zeigt, daß sie auf der Höhe ihrer Zeit standen. § 463 Abb. 364 f. Abb. 367

Die Hektoramphora, auf welcher er sich rühmt, den Euphronios übertroffen zu haben, ist das beste seiner signierten Werke. Die Namen Hektor, Priamos, Hekabe sind freilich nur altgewohnte Beischriften zu einem Alltagsbild: ein Jüngling, der sich mit Hilfe seiner Eltern rüstet. Die jugendliche Mutter hält Speer und Helm; vor ihr lehnt der Schild so unmöglich an nichts, als ob der Maler den selten dargestellten dreieckigen Bock vergessen oder um des kompositionellen Gleichgewichtes willen fortgelassen habe. Der alte Vater steht warm eingehüllt da und gibt mit erhobenem Zeigefinger gute Lehren; der Jüngling legt sorgfältig den Harnisch an. Dieser einfache Vorgang ist mit ebensoviel Liebe zum Gegenstande wie zur künstlerischen Durchbildung gestaltet. Der Maler hatte nicht mehr die Naivität eines Andokides, stand aber seiner Aufgabe noch nicht so frei und überlegen gegenüber wie ein Klassiker. Als archaischem Meister war ihm auch das Unbedeutende noch merkwürdig und die Durchführung des einzelnen war ihm gleich wichtig wie die Anlage des Ganzen. Welch ein Gegensatz zu dem Abschiede des Kriegers auf zwei Stamnoi Abb. 364 f. Gr. Vm. Tf. 14 Abb. 558 Gr. Vm. Tf. 35

aus perikleischer Zeit! Dort eine leichtflüssig großzügige Formgebung und alles auf den Ausdruck einer großen und einfachen Stimmung angelegt; polygnotisches Ethos in der Formensprache des Parthenonfrieses, als Gefäßschmuck leicht und bescheiden vorgetragen. Hier die liebevolle Beobachtung des Alltäglichen und der Einzelform, das Ringen mit den künstlerischen Problemen und den Mitteln der Darstellung, alles sehr ernsthaft, aber zum Schluß mit heller Freude am Erfolge — Künstlerstolz im Gegensatze zu der Bescheidenheit des Handwerkers, die der Meister jener klassischen Stamnoi gegenüber den Werken der großen Kunst seiner Zeit empfinden mußte.

Abb. 365 Das andere Bildfeld zeigt die fast nackten Gestalten dreier lebhaft bewegter Komasten in vortrefflich zusammengeschlossener und raumfüllender Komposition, dem Maler als Vorwurf und Ausdruck gewiß weniger bedeutsam als das Rüstungsbild, als formale Aufgabe mindestens gleich wichtig: die bewegten Akte sind Meisterstücke ihrer Zeit. Akt und Gewand, Ruhe und Bewegung, Ausdruck und perspektivische Probleme, alles ist an dieser Amphora gemeistert und rechtfertigt die stolze Aufschrift. So primitiv die räumliche Darstellung noch in vielem ist, soviel Schichtung und ideographische Zusammensetzung aus Einzelansichten noch vorkommt, im Vergleiche mit älteren Werken haben die Gestalten des Euthymides doch schon eine Körperlichkeit, die nicht nur durch ihre wuchtigen, vollsaftigen Formen und mächtigen Gewandmassen bedingt ist; die ähnlich gedachten Götter des Oltos
Abb. 360 wirken neben ihnen flächenhaft und unwirklich. Wieviel Saft und Rundung ist in den meisterhaft gezeichneten Händen der Hekabe! Darin und in der Bewegung der Stirnnasenlinie, der schwellenden Lippen, des Kehlwulstes zeigt sich das gleiche Formgefühl wie in den mächtigen Körpern und in den weich gerundeten und gewellten Gewandsäumen und Faltenzügen; im ganzen eine köstliche Durchdringung fester archaischer Stilisierung und sinnenwarmer, aber stets großzügiger Naturbeobachtung. Die Größe der Bilder rechtfertigt die Verwendung malerischer Mittel auch für feine Einzelheiten: Lippenränder, Wangenfurchen, Nasenflügel sind mit verdünntem Firnis gezeichnet.

§ 464 Gleich gute, wenn auch noch etwas altertümlichere Akte, bei welchen Augenblicks-
Abb. 367 bewegungen vortrefflich erfaßt sind, zeigt auch der Psykter; zumal die Ringergruppe verdient das Selbstlob des Malers und erinnert nicht nur in der Großzügigkeit ihrer Dominanten an den Diskobol des Myron; auch der Gefäßform ist sie meisterhaft angepaßt.
Abb. 365 Die Schrägansicht eines Beines ist hier besser gelungen als bei dem Oberschenkel des
Abb. 366 Komasten Teles auf der Amphora. Bei der anderen Amphora liegt das Verdienst mehr
Gr. Vm. Tf. 81 in einzelnen Gestalten, deren wieder je drei, diesmal nur leidlich raumfüllend, zusammengestellt sind. Das Motiv des Hektor ist bei dem Thorykion durch Vertauschung von Stand- und Spielbein rhythmischer gestaltet. Ihn umrahmen mehr dekorativ als motivisch wirksam zwei skythische Schützen; der eine hält den Schild, der auf der anderen Amphora so unmöglich dastand. Die Hauptgestalt heißt Phayllos wie der Apoxyomenos auf dem Psykter; er steht in leichtem Kontrapost da und schwingt den Diskos hoch; der Rumpf ist ziemlich überzeugend verkürzt, der Kopf von statuarischer Schönheit. Gemeint ist wahrscheinlich der auch von Phintias dargestellte berühmte Fünfkämpfer aus Kroton, der später bei Salamis ein Schiff führte. Wie das Motiv des Thorykion, so zeigt die Formgebung der Fünfkämpfer ein Streben nach Flüssigkeit und einfacher Schönheit; die Anatomie ist weniger eingehend behandelt, an den Profilen versuchte der Maler verschiedene Formen; am edelsten wirkt Phayllos mit der fein gebogenen Nase und dem starken Kinn. Auch das Gewand ist einfacher und bei Thorykion auch freier als bei Hektor stilisiert.

Abb. 368 f. Zu diesen signierten Werken kommt eine mit voller Sicherheit zuweisbare Amphora, in
Gr. Vm. Tf. 33 mancher Hinsicht das Prachtstück des Malers: Theseus beim Mädchenraube. Die Gruppe des jungen Helden, der die Korone mit festem Griff hochhebt, braucht den Vergleich mit der Marmorgruppe aus dem eretrischen Giebel nicht zu scheuen. Jene Durchdringung von Stilstrenge und Natur ist hier in gegenseitiger Steigerung der Wirkung von höchstem Reize. Ganz aus einem Guß ist die kraftstrotzende, straffe Gestalt des Theseus, der in der Wendung in Vorderansicht erscheint, ein Fuß von oben gesehen. Die eckige Ausbreitung der Arme in der Fläche, schon bei Hektor und Thorykion und etwas auch bei Peirithoos sachlich begründet, wird hier zum reinen Ausdrucksmittel. Archaisch wirkt eigentlich nur das Auge in dem Kopf, der heftig zur Seite gewendet ist, weil Helena die Korone krampfhaft

festhalten will; aber wie ausdrucksvoll ist dies Auge, dessen Stern das obere Lid nicht ganz berührt; selbst die naiv rund herum gepinselten Wimpern wirken wie in Erregung gesträubt. Wieviel Ausdruck kecker Entschlossenheit liegt in dem Winkel des zusammengepreßten Mundes; keck wirkt auch die abgestumpfte Nasenspitze. Zufällig ist dagegen der Ausdruckswert der hohen Brauen hier wie sonst; er folgt aus der archaischen Gewohnheit, das Auge, das man nicht in den Kopf hineinzeichnen konnte, zu tief zu setzen (übertrieben bei Helena); man darf daher auch den Hektor nicht ein „ängstliches Muttersöhnchen" nennen. Peirithoos, der den Rückzug deckt, wendet sich um, denn im anderen Bildfeld eilen zwei weitere Mädchen herbei, während ein Mann sich vorsichtig zurückhält. Bei den Mädchen sind die weiblichen Proportionen gut beobachtet; der Ausgleich der heftigen Bewegung mit dem archaischen Gewandstil ist von hohem gegensätzlichem Reiz.

Euthymides stand nicht allein, sondern als der erste eines Kreises gleichstrebender Maler neben Euphronios. Von den mit Namen bekannten tritt nur Phintias bedeutend hervor. Er kommt Euthymides äußerlich so nahe, daß man in der Zuweisung unsignierter Gefäße schwanken konnte; genauer Vergleich schließt jedoch Zweifel aus; Phintias ist weniger großzügig und sicher; seine Stärke liegt in technischer Vollendung und im Kleinen, wo sein reiner Linienzug und die zierliche Feinheit des einzelnen wirken. Schwerer sind die Grenzen der persönlichen Art des Euthymides zu anderen, für uns namenlosen Malern zu ziehen. Die bildlichen Ausdrücke Schülerarbeit, Replik, Nachahmung bezeichnen ein Verhältnis, bei dem man im allgemeinen nicht an Zuweisung denkt; doch fragt man sich auch da bisweilen, ob nicht ein geringes Werk des Meisters vorliegt. Wichtig wird die Frage der Zugehörigkeit erst bei bedeutenden Gefäßen, die das Urteil über den Maler beeinflussen würden. Zwei solche, offenbar von der selben Hand bemalte, bis in Einzelheiten des Ornamentes gleiche Peliken sind dem Euthymides allgemein zugewiesen worden, und zwar sowohl als Frühwerke wie als Spätwerke. Die eine gehört zu den eindrucksvollsten Werken der ganzen Vasenmalerei. Auf zwei Bildfelder ist die Rachetat des Orestes verteilt. Orestes hat Aigisthos gepackt und sticht den sich verzweifelt Sträubenden, dessen Auge schon bricht, vom Thron herunter. Da eilt Klytaimestra mit dem Beil herbei. Orestes, wohl aufmerksam gemacht durch die in hilflosem Entsetzen starrende Chrysothemis, blickt auf sie — vielleicht zu spät, wenn nicht Talthybios der rasenden Mutter das Beil entwände.

§ 465 Abb. 381—385 Abb. 370 Gr. Vm. Tf. 72

Das Bild ist das älteste und bedeutendste von mehreren, die alle frei dem gleichen, gewiß der großen Malerei angehörigen Vorbilde folgen; dies Werk scheint auch Aischylos beeinflußt zu haben. Es handelt sich also schwerlich darum, ob Euthymides der Schöpfer dieser von gewaltiger Leidenschaft durchwogten, formal meisterhaften Komposition ist, wohl aber darum, ob er sie mit überraschend einfachen Mitteln so packend wiederzugeben wußte. Der Wahrscheinlichkeitsbeweis scheint leicht. In vielen Einzelzügen steht diese Pelike wie ihr Gegenstück ihm sehr nahe, näher als jedem anderen bekannten Meister; und die ganze Komposition berührt sich weitgehend mit dem Mädchenraube des Theseus. Indessen sind auch erhebliche Unterschiede in Proportionen, Zeichenweise und Zeichenkunst zu bemerken. Am Maaßstabe liegt das nach Ausweis der verschieden großen signierten Gefäße nicht; an der Sorgfalt, die bei der anderen Pelike mit Theseustaten groß genug ist, auch nicht. So scheint nur der erwähnte Ausweg zu bleiben: Entstehung zu anderer Zeit. Wirklich weist manches auf frühere Zeit: Knappheit bis zur Überschlankheit in eng anliegenden Chitonen, strenge Stilisierung der Anatomie und des Gewandes, auffällige Steifheit der Finger, anatomische Fehler. Aber daneben stehen freiere Züge, die selbst über das an den sicheren Werken Vorliegende hinausgehen: frei bewegte Mantelfalten, ausführliche Zeichnung der Rippenzacken des äußeren schiefen Bauchmuskels, stark geöffnete innere Augenwinkel und vor allem Profiltypen, die zum Teil erheblich über den Phayllos hinaus in der Richtung auf das spätarchaische Ideal gehen; ferner ist die Haargrenze nicht mehr geritzt, sondern regelmäßig ausgespart. Damit ist die Zuweisung an Euthymides so erschwert, daß man darauf verzichten muß; daß sie ganz ausgeschlossen sei, läßt sich bei der geringen Anzahl sicherer Werke, die sich über keine lange Zeit verteilen lassen, freilich auch nicht behaupten.

Abb. 478

Noch viel schwerer wiegt die Frage, ob wir in einer großen Gruppe bedeutender Gefäße spätere Werke des Euthymides erkennen dürfen. Er wäre dann nicht nur als monumental

§ 466 Abb. 371—380

gesinnter Archaiker, sondern geradezu als Vorläufer des klassischen Stiles zu betrachten. Es handelt sich um die Gefäße, deren eines die Signatur des Töpfers Kleophrades, bei welchem auch Duris tätig war, trägt. Ihr großartiger Stil stellt sich deutlich als eine Weiterbildung des euthymideischen dar. Daß Euthymides selbst einen Schritt in dieser
Abb. 366 Richtung getan hat, zeigt die signierte Phayllosamphora; aber zwischen ihr und der einfachen Größe und dem mächtig ausgreifenden Schwunge des Kleophradesstiles ist doch
Abb. 371 noch ein erheblicher Abstand, den nur signierte Werke, schwerlich unsignierte Zwischen-
Hartw. Tf. 37, 1 Abb. 375 stufen oder gar die Weiterbildung des Diskobolmotives sicher überbrücken könnten. Gerade die Werke aber, die eine gewisse Verbindung herzustellen scheinen, sind der Zurückführung auf Euthymides nicht günstig. Es sind zwei Amphoren und ein sehr schlecht erhaltener
Abb. 376 Krater. Dieser und die eine Amphora zeigen den Kleophradesstil noch ungleichmäßig
Abb. 377 und teilweise befangen, aber unverkennbar; die andere Amphora, wo die persönlichen Züge
Gr. Vm. Tf. 103 im einzelnen weniger ausgeprägt sind, stimmt in Motiven und Komposition zu auffällig mit der ersten überein, um von ihr getrennt werden zu können; sie teilt auch mit anderen Werken des Kleophradesmalers bezeichnende Einzelheiten. Die Züge von Befangenheit und technische Schwächen — *Reichhold* findet sogar Mangel an Übung in der Handhabung der Relieflinie — schließen aber die Zurückführung auf Euthymides aus. Man wird vielmehr zu der Annahme gedrängt, daß dies Frühwerke des Kleophradesmalers sind. Er war vermutlich ein Schüler des Euthymides, jedenfalls aber ein Fortsetzer von dessen uns bekanntem Stil. Diese Fortsetzung kann auch eine Abzweigung sein, falls Euthymides noch längere Zeit neben ihm tätig war und seinen Stil seinerseits in etwas anderer Weise entwickelte oder auch erstarren ließ.

Auch bei dem Kleophradesmaler erhebt sich die Frage, wo die Grenzen seiner Persönlichkeit liegen. Seine starke Eigenart läßt zwar eine Anzahl hervorragender Bilder zweifellos als Werke seiner Hand erkennen, unterlag aber auch in erheblichem Maaße der Nachahmung. Ein Beispiel dafür haben wir sogar bei einem Maler gefunden, dessen Eigenart zu der
Abb. 330 (332) seinen im größtmöglichen Gegensatze stand, bei Epiktet. Dort wäre freilich eine Verwechslung um so weniger möglich, als auch noch andere Vorbilder hineinspielen; in anderen Fällen läßt sich jedoch mangels jeden Anhaltes an signierten Werken nicht sicher sagen, ob eine Spielart seines persönlichen Stiles oder abweichende Eigenart eines ihm sehr nahestehenden
Abb. 378 Meisters vorliegt. Für die kleine Stilgruppe der Vivenziohydria, welche ein bedeutendes Iliupersisbild trägt, liegt die Frage zwar günstiger als bei Euthymides für die Orestespelike und ihr Gegenstück, aber das großartige Bild darf doch nicht ohne Vorbehalt für die Charakteristik des Meisters verwendet werden. Diesen Vorbehalt auch für die als Frühwerke bezeichneten Gefäße zu machen, scheint um so weniger nötig, als eines davon die gleiche Handelsmarke wie zwei reife Werke aufweist und die Bilder zu frisch und fortschrittlich sind, als daß man sie für unvollkommene Nachahmungen eines rückständigen Werkstattgenossen halten möchte.

§ 467 Die Töpferinschrift des Kleophrades, der sich wahrscheinlich als Sohn des Amasis bezeichnete (die Reste gestatten keine Ergänzung zu einer Malersignatur), steht auf dem Fuß einer ungewöhnlich großen und großgestaltigen Schale. Das von einfachem Mäander
Hartw. Tf. 37, 1 umrahmte Rundbild zeigt die Reste eines Jünglings, der die Beinschienen anlegt, außen
Abb. 371 erscheint Herakles im Amazonenkampfe. Schon diese Schale und die Scherben einer ähnlichen
Abb. 372 f., 375 mit Theseustaten zeigen die Monumentalität des Stiles, die auf großen Amphoren und Krateren noch mehr hervortritt, und dazu einen bemerkenswerten Reichtum an Bewegung und Motiven. Wie die Standmotive so sind auch die Bewegungen groß, einfach und weit ausgreifend und beide enthalten oft jene eindrucksvollen Dominanten, die schon bei den Ringern des Euthymides hervorgehoben wurden; nur sind die durchlaufenden Linien hier leichtflüssiger und im Einzelzuge bisweilen von entschiedener Eleganz, so bei dem bogenschießenden Herakles auf einer panathenäischen Amphora. Dieser vom Kopf zum Fuße
Abb. 371 schwingende Bogen findet sich in den verschiedensten Abwandlungen, auch bei dem Herakles der Schale, und selbst in der Weiterbildung des euthymideischen Hektormotives bei einem
Abb. 372 Athleten, der den Faustriemen anlegt. Der Maler wußte die Linien jedoch auch ausdrucksvoll
Abb. 371 zu brechen, so bei dem vornüber sinkenden Haupt der fallenden Amazone und dem heftigen Ausweichen einer anderen; bei ersterer wird die Wirkung durch den Gegensatz zu der

Dominante von Schild und Speerarm gesteigert. Dazu kommen Reste altertümlicher Herbheit in der eckigen Ausbreitung zumal von Armen in der Fläche, neben Beweisen erheblichen perspektivischen Könnens. — Der kompositionell wirksame große Zug in Haltung und Bewegung ist der Ausdruck derselben Monumentalität, die sich in Proportionen und Formen zeigt. Der Maler wollte jedoch nicht nur groß und einfach, sondern innerhalb der den Eindruck beherrschenden Hauptformen auch reich und prächtig wirken. Er hat es verstanden, mit wuchtigen, selbst schweren Gestalten, mächtigen Köpfen mit starken, oft fein geschwungenen Nasen und mit breit angelegten Gewandmassen eine reiche zeichnerische und sogar malerische Durchbildung des einzelnen zu verbinden. Meisterlich handhabt er den goldgelben Firnis, am schönsten bei aufgelöstem Frauenhaar, dessen seidiges Schimmern die Formengröße der Köpfe eher noch hebt als beeinträchtigt; sogar der Augenstern erhält bisweilen malerischen Glanz. Abb. 379 f. Abb. 373

Versuche, die Einzelform zu vereinfachen und damit größer wirken zu lassen, finden sich schon auf der Phayllosamphora des Euthymides an Köpfen, Körpern und Gewändern. Der Kleophradesmaler hat in dieser Richtung verschiedenes versucht. Am reinsten ist das Ergebnis bei der Profillinie, die in zwei Hauptformen, mit gradem und mit fein gebogenem Rücken der ziemlich langen Nase erscheint (auf der Vivenziohydria und ihrer Gruppe kommen auch sehr kurze Nasen bei sehr hohem Kinn vor); der Gesichtswinkel ist ziemlich steil. Am Rumpf hat der Maler sich gelegentlich bei Überschneidung durch Arme oder Gewand auf Brust, Becken und Mittellinie vom Nabel abwärts beschränkt, gewöhnlich aber die Bauchmuskulatur in einem einheitlichen, den Bewegungen gut folgenden Ovalfelde zusammengefaßt. Wenn dagegen die wirkungsvolle Zeichnung von Ohr, Nasenflügel, Schlüsselbeinen und Brust bei kleineren und weniger sorgfältigen Werken vereinfacht ist, so handelt es sich um schematisierende Abkürzung aus mehr praktischen als künstlerischen Gründen; eher umgekehrt wird das Verhältnis sein, wenn der zukunftsreiche Oberlidstrich und die Angabe der Nägel an Zehen in Vorderansicht nur vereinzelt auftreten. Am Gewande, das auch entschieden von Euthymides ausgeht, strebte der Maler in der Weise nach Größe und natürlicher Wirkung, daß er beim Chiton die glatten Teile mit unregelmäßigen, öfters weit gestellten flachen Wellenlinien zeichnete, die gefältelten bisweilen nur in einzelne große Röhrenfalten mit schrägen Zwischenzügen gliederte; am Mantel sind die allzu regelmäßigen großen Wellenlinien des Euthymides verschwunden und frei auslaufende Faltenzüge häufig, nicht immer mit richtigem Maaße verwendet. Im Gewande schwankte der Maler am meisten und verlor bei kleinerem Maaßstabe bisweilen auch an Großzügigkeit. Abb. 366 Gr. Vm. Tf. 81 Abb. 378 Gr. Vm. Tf. 34 Abb. 374 f. Abb. 374 Gr. Vm. Tf. 104 Abb. 375 Abb. 378

Das Urteil über Kompositionsweise, Ausdruckskraft und Entwicklung des Malers wird durch die Unsicherheit über die Zuteilung mancher Gefäße beeinträchtigt. Gute Raumfüllung, meist parataktisch, doch ohne Scheu vor klaren Überschneidungen und Schichtungen, sowie Neigung zu freier Symmetrie sind jedenfalls für ihn bezeichnend. Restlos mit darstellerischem Ausdruck erfüllt sind seine Werke nicht immer; ihre formale Größe schließt hie und da sogar etwas Pose ein. Auch die Iliupersis bleibt im einzelnen an Kraft erheblich hinter der des Brygos zurück; man glaubt nicht recht an den Sturm, der die Palme beugt, und hat den Eindruck, daß hier ein großes Vorbild abgeschwächt ist. Unmittelbar wirkt dagegen die großartige Gestalt einer ekstatischen Mänade im Thiasos trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Altertümlichkeit; doch auch diese Zuweisung ist nicht ganz frei von Bedenken. Nach der schematischen Chronologie würde man die Frühwerke wohl noch ins 6. Jahrh., die Masse in das Jahrzehnt vor Marathon setzen; die Stilstufe entspricht Euphronios-Panaitios. Wie weit man herabgehen will — es könnte noch ein reichliches Jahrzehnt sein — hängt davon ab, was alles man dem Maler noch persönlich zuweisen mag. Auch mit Brygos berührt er sich, besonders in der malerischen Art; will man Abhängigkeit annehmen, so dürfte eher der anscheinend jüngere Brygos dem Kleophradesmaler folgen. § 468 Abb. 375 Abb. 378, 419 f. Gr. Vm. Tf. 44 f. (Abb. 380)

Literatur zu Euthymides. Allgemeines. *Hoppin* I 430 ff., II 493 f. *Hoppin* Euthymides, München 1896, enthält manches Brauchbare, wird aber dem Maler nicht gerecht und weist Unsicheres und Fremdes zu. Die Neuauflage, Euthymides and his fellows, Cambridge 1917, führt noch weiter vom rechten Weg ab, ist aber durch ihre katalogartige Form und viele Abbildungen nützlich; vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXVII 1917, 233 ff., VA 27, 32 f., der mit Recht nicht viel übrig läßt; *Pfuhl* Anz. XXXIII 1918, 63 ff.; mehr allgemein *Pottier* Gaz. beaux arts XIII 1917, 433 ff., gegen weitgehende Zuweisungen (von welchen auch *Hoppin* einzelne anscheinend mit Recht ablehnt). Besonders unglücklich ist *Hoppins* Versuch, Euthymides und Phintias an den gleichen Gefäßen, deren eines offenbar keinem von beiden angehört, malen zu lassen. Abscheulich sind seine Kompositionsschemata Tf. 45 ff.; soviel und mehr sieht man doch auch ohne Skelettierung der Bilder. *Furtwängler* Gr. Vm. zu Tf. 14, 33, 72, 81 betont unter dem Eindruck der in München befindlichen Werke die Bedeutung des Euthymides allzusehr auf Kosten des Euphronios, den er jedoch später selbst wieder in einem das Verhältnis verschiebenden Maaß anerkannt hat. Gegen ihn *Pottier* Cat. 910 ff., 927 ff., der wieder Euthymides zu wenig gerecht wird (Thiasoten, Ringer, Mädchenraub sind weder unbe-

weglich, noch altmodisch unrealistisch, noch fehlt darin die Erfindung). Ähnlich *Sauer* Künstlerlexikon XI 92 f. *Hauser* Gr. Vm. II 222 ff. vertritt *Furtwänglers* Zuweisung von Tf. 103 mit unzureichenden Gründen trotz *Reichholds* technischer Beobachtungen (226) und erklärt Euthymides für den Kleophradesmaler (223, 228; dadurch und durch 275 sind seine früheren Ausführungen, Jahrb. X 1895, 112 f. erledigt). Dagegen *Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 39, 41, der die ungefähre Gleichzeitigkeit der signierten Gefäße und der Theseusamphora im Ganzen mit Recht betont; auch die Fortschritte der Phayllosamphora können binnen weniger Jahre erreicht sein. Dagegen ist die Zeichnung des oberen Bauchabschlusses (Rippenrand) auf dem Psykter noch nach älterer Weise vernachlässigt; er ist offenbar das früheste Werk (*Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 62). *Hoppin* Journ. hell. stud. XXXV 1915, 194 f. hält den Teller und die Kalpis wegen des Imperfektum in der Signatur (mindestens auf der Kalpis fehlt auch der Vatersname) für älter, aber der Stil bestätigt das nicht und die tongrundige Haargrenze auf der Kalpis spricht dagegen. Seine Ansetzung ins erste Jahrzehnt des 5. Jahrh. ist bedenklich spät und mit der Leagroszeit, von der die Gefäße nicht zu trennen sind, kaum vereinbar; bei der nachhaltigen Hochschätzung athletischer Sieger kann Phayllos 480 sehr wohl in den Vierzigen gewesen sein (vgl. über ihn *Hauvette* Rev. ét. gr. XII 1899, 9 ff.). *Robert* RE VI 1512 setzt den Vater des Malers mit dem in Inschriften aus dem Perserschutte der Akropolis erscheinenden Bildhauer Pollias gleich und findet ihn als Pollis bei Vitruv und Plinius wieder, Jahrb. XXX 1915, 241 f. Mit der Angabe des Vitruv, daß Pollis über Symmetrie geschrieben habe, könnte man die Feststellung von *Hoppin* 194 und Euthymides' passim, daß die Gestalten des Euthymides stets genau sieben Kopflängen haben, verbinden, wenn sie nur richtig wäre. Aber das Verhältnis ist nicht genauer als bei vielen anderen Malern; man unterläßt besser das Abzirkeln von Proportionen bei Vasenbildern. — Abbildungen (alle wiederholt
Abb. 364 f. bei *Hoppin*[2] und I, zum Teil zu klein). Signiert: 1. Gr. Vm. I 63 Tf. 14 (Abb. 364 f.), Hektor (vgl.
Abb. 366 die klassischen Stamnoi 189 Tf. 35). — 2. Tf. 81 (Abb. 366), Phayllos (zum Diskoswurfe *Pernice* Jahrb. XXIII 1908, 99; die gemusterten Gewänder der Skythen hält *Six* Jahresh. XV 1912, 108 ohne
Abb. 367 Grund für Pelze). — 3. Journ. hell. stud. XXXV 1915, 190 f. Tf. 5 f. (Abb. 367), Psykter. — 4. Arch. Zeit. XXXI 1873 Tf. 9, Kalpis; Liebling Megakles. — 5. *Schöne* Museo Bocchi Tf. 4, 2, Teller (ver-
Abb. 368 f. schollen). — Unsigniert: 6. Gr. Vm. I 173 Tf. 33 (Abb. 368 f.), Mädchenraub des Theseus, vgl. *Buschor*[2] 151. Weiteres s. u., Zuweisungen.

§ 469 Einzelheiten. Euthymides ist im systematischen Teil als bedeutender Vertreter seiner Epoche so oft genannt, daß hier keine einzelnen Verweisungen gegeben werden; Ergänzungen im folgenden. — Ornamentik. Rotfigurige Henkelranken, doch an den Rahmen nur einzelne Hauptleisten rotfigurig; an der Hektoramphora noch der alte schwarzfigurige Knospenfries. Am Rande des Tellers Flechtmuster (schwarzweiß wie *Beazley* V. A. 5). — Technik. Unachtsamkeiten beim Ausfüllen des Grundes und Linienziehen: Journ. hell. stud. XXXV 194 Tf. 5 (Abb. 367). — Zeichnung. Vgl. *Langlotz* a. O.; *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 92 f. Tf. 3, 12. Köpfe: Die Profile sind leicht individualisiert, Gesichtswinkel und Proportionen schwanken etwas. Das Ohr natürlicher als gewöhnlich, beim Auge Neigung zur Öffnung des inneren Winkels und Verschiebung des Sternes. Die Mundspalte bisweilen
Abb. 369 leicht geknickt, besonders ausdrucksvoll bei Theseus mit Korone. Die Ranken im Haare meist frei und lebendig. Am Körper ist die Innenzeichnung nicht schematisch gleichmäßig, vgl. das obere Ende der Bauchmuskulatur, aber in den Hauptzügen fest. Die Muskelecke des Weichenwulstes ist
Abb. 367, 369 verständnisvoll von der Leistenlinie getrennt, zum Teil mit besonderen Zwickellinien (Nr. 3, 6); Kleophrades dagegen schematisch, eine weiterhin sehr beliebte großlinige Vereinfachung. Die Rundung der Muskelecke kommt auch bei Phintias und Euphronios nicht so heraus wie bei Euthymides, der die Linien absetzt, nicht anstoßen oder durchlaufen läßt. Mittellinie vom Nabel abwärts bereits als Relieflinie, daneben der gerade Bauchmuskel wie bei Kleophrades mit losen Strichen angedeutet, nicht
Abb. 392 vollständige Polster wie beim Antaios des Euphronios. Die alte Neigung, das Brustbein und einen Brustmuskel mit einer durchlaufenden Relieflinie zu geben, erstreckt sich bis auf Vorderansichten; in der Verkürzung führt sie zu etwas unperspektivischer Bildung, wenn auch nicht in dem Maaße wie
Abb. 386, 366 in der Werkstatt des Phintias (*Hartwig* Tf. 17, 3), bei dem Genossen des Phayllos auch zur Vermengung der Ansichten in einer großen Bogenlinie (vgl besonders Skythes, aber auch Euphronios). *Hoppins* „dreiteiliges Scrotum", d. h. die Angabe der Hautfalte des Hodensackes auch sonst, z. B. beim Antaios und Eurytion des Euphronios, Gr. Vm. Tf. 22, 92 (Abb. 391 f.) und auf der merkwürdigen
Abb. 368 Kanne Czartoryski, *De Witte* Antiqu. à l'hotel Lambert Tf. 23. Falten an der Hand bei Nr. 6, An-
Abb. 368 tiopeia. Die Finger nie als schematische Fächer, nur eine ins Ornament greifende Hand auf 6 leblos
Abb. 369 ausgestreckt. Der von oben gesehene Fuß auf 6 mit Adern und Nägeln. — Inschriften. Zahlreich, zum Teil sinnlos. Die doppelten Signaturen auf der Phayllosamphora und auf dem Psykter das eine Mal ohne Verbum. Auf der unsignierten Amphora Nr. 6 χαῖρε (χ = γε?) Θησεύς und neben den laufenden Mädchen ειδονθεμεν = εἶδον, θέωμεν? Helena und Antiope kannte der Maler als Geliebte des Theseus, Korone wahrscheinlich auch, vgl. *Furtwängler* I 177 f.; der Name kommt annähernd gleichzeitig bei einer Hetäre vor. Zum Hektorbilde wohl zu künstlich *Robert* Arch. Hermeneutik 93 f. Redende Namen: Komarchos, Thorykion, Euthybolos; Lückenbüßer: Pentathlos. — Zuweisungen, Verwandtes. Nach der Theseusamphora hat am meisten Anspruch die Amphora *Hoppin* 61 E 6 Tf. 15 f. (Louvre G 44), seine einzige eigene gute Zuweisung, vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXVII 235 f., VA 33, mit
Abb. 370 dem ich meist, zumal in der Ablehnung übereinstimme. Peliken: Orestes Gr. Vm. Tf. 72 (Abb. 370; vgl. *Hauser* Jahrb. XXIX 1914, 30 ff.), Theseus Museo italiano III Tf. 4 (*Hoppin*[2] Tf. 23). Zu den Abweichungen: Profile zumal bei den Alkmaioniden reif, Anatomie mit schematisch ausführlichem Rippenkorb und sonstigen Unterschieden bei den Theseustaten, Wadenmuskel in Vorderansicht falsch bei Aigisthos und Orestes; perspektivischer Klumpfuß des Minotauros. Ablehnend auch *Sauer* a. O. 93.

— Ernstlich in Frage kommt die Scherbe einer Pelike 88 E 18, wo jedoch paläographische Bedenken bestehen, und die Schalenscherbe 87 E 17 (*Beazley* VA 32, 16), die der Gefäßform wegen wichtig wäre; Maaßstab und Erhaltung erschweren das Urteil. — *Hoppin*[2] Tf. 7 f. ([1] Tf. 3—6) lassen Größe, Rundung und Können vermissen, Tf. 9 ([1] Tf. 7 und Brit. Mus. Cat. III Tf. 10) ist teils grob, teils starr; auch im einzelnen fehlt bei allen die schlagende Übereinstimmung. Dies gilt auch für die Kalpis 73 E 9 (Anz. VII 1892, 165), die *Beazley* dem Euphronios zuweisen möchte. — Nach der Abb. befremdlich und mit anderen abgelehnt von *Hoppin* 91 f. ist Beazleys Zuweisung von *Gerhard* AV Tf. 60 (von *Hartwig* irrig dem Oltos zugewiesen, von *Beazley* VA 32, 1 jetzt selbst bezweifelt; so auch der Teller 31; dagegen hält er an seiner Nr. 9 fest: Journ. hell. stud. XXXVII 1917, 234; jetzt allzu klein bei *Herford* Handbook Tf. 1 e). — Grundlos weist *Hoppin* zu seine Nr. E 5, 7 f., 10, 13—16, 19, Tf. 13 f., 17—21, 24, Abb. 11—13, 16, d. h. *Roulez* Vases de Leide Tf. 13; *Jahn* Abh. sächs. Ges. 1861 Tf. 5; Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4 (vgl. § 483. Euphronios; die Abweichungen von Euthymides sind so stark, daß man auch nicht mit *Sauer* a. O. 93 eine Nachahmung des Euphronios durch ihn erkennen kann; wie anders er im Wetteifer mit Euphronios malte, zeigt ja die Hektoramphora); Gr. Vm. Tf. 71, 2; *Hartwig* Tf. 17, 3; 18, 1 f. (vgl. §§ 472 ff., Phinthias); Pinax 'Εφ. 1887 Tf. 6 (Profil und Rumpfproportionen weichen ab, der Lieblingsname Megakles besagt also nichts; vgl. *Hartwig* Meisterschalen 191, 1; *Sauer* a. O. 93). Zu E 4. Gr. Vm. Tf. 103, s. u. Kleophrades; weiteres, mit Recht abgewiesen von *Hoppin*[1] 16 ff., §§ 472 ff. (Phintias). Irrig auch *Hartwig* 94. — In den weiteren Kreis gehört vieles, so Louvre Tf. 92 f., 45 (nach *Beazley* 235 zu *Hoppin* Tf. 7 f.); vgl. auch den Eucharidesmeister, § 479. Abb. 396 f. Abb. 386 Abb. 484

Literatur zum Kleophradesmaler. Allgemeines. Grundlegend *Hartwig* Meisterschalen 400 ff., der seine Eigenart besser als seine geschichtliche Stellung erfaßt, eindringend *Beazley* Journ. hell. stud. XXX 1910, 38 ff., Nachträge mit Berichtigungen 1916, 123 ff.[1]), VA 35, 40 ff. (*Hoppin* II 136 ff.), der dem Maler an 60 Gefäße und Scherben zuweist. Seine Zuweisungen sind kritisch durchdacht und er lehnt daher *Hausers* Annahme, der Maler sei Euthymides, mit guten Gründen ab, hütet sich also vor Übertreibung der Spannweite der Persönlichkeit. In dem Streben, nur leicht greifbare Merkmale zu verwenden, geht er etwas zu weit und begibt sich daher wertvoller Kennzeichen in Bauchanatomie, Gewandstil, Bewegungen. Dies sind wichtige Zeugen für die Zusammengehörigkeit der stilistischen Hauptgruppen, deren eine bei kleinerem Maaßstab oder rascherer Arbeit Vereinfachungen der Zeichnung kleiner Teile zeigt (*Beazley* Nr. 12 ff.). Dagegen trügen seine antiquarischen Kennzeichen leicht: die schwarze Helmkappe mit ausgesparten Punkten z. B. (*Beazley* Nr. 7, 16, 18, 22, 27) findet sich auch sonst sehr ähnlich, so bei Euphronios (Mon. d. Inst. II Tf. 10 A). Andererseits übergeht er Schwierigkeiten wie die sehr kurze Nase bei manchen Köpfen der Vivenziogruppe, durch welche die Zuweisung erschwert, wenn auch nicht ausgeschlossen wird. Grundsätzlich sehr beherzigenswert, aber im einzelnen doch etwas zu weitgehend ist die Skepsis von *Pottier* Gaz. beaux arts XIII 1917, 439 ff. Die signierte Schale beweist eher das Gegenteil von dem, was er daraus folgert; denn ihre Außenbilder weichen zwar infolge ihrer Kleinheit fühlbar von den monumentalen Gestalten der großen Gefäße ab, das große Innenbild verbindet aber beide Stilgruppen. Kennzeichen der Entwicklung, zumal am Gewand (einerlei ob alles der gleiche Maler): *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 84, 109, 114. Der von *Washburn* Amer. Journ. Arch. XXII 1918, 146 ff. ohne zureichenden Grund angenommene Einfluß der Tyrannenmördergruppe von 478 auf die Vivenziohydria wäre zeitlich mit knapper Not möglich. — Die Signatur kann nach Raum und Resten (sicher vierstrichiges Sigma am Schlusse) nur so ergänzt werden, daß Amasis der Vater oder ein Liebling des Kleophrades ist. Letzteres ist aber durch den dafür unerhörten Ort am Fuß der Schale und die monumentale Schreibweise um so mehr ausgeschlossen, als bei Kleophrades überhaupt keine Lieblingsnamen, sondern nur καλός und das auffällige, als Kennzeichen verwertbare καλὸς εἰ vorkommen. Es ist vielleicht kein Zufall, daß der Kleophradesmaler mit dem alten Manieristen Amasis gewisse ungewöhnliche, wenn auch nicht auf ihn beschränkte antiquarische Einzelheiten teilt (*Beazley* 40, 11; 54, 49; 62 Nr. 27); denn bei fast allen Signaturen mit Vatersnamen ist es sicher oder wahrscheinlich, daß der Vater ebenfalls Töpfer bezw. Maler oder doch Künstler war. Die Möglichkeit, daß Kleophrades zugleich der Maler seiner Gefäße war, wird dadurch ein wenig erhöht. Unglücklich ist *Hartwigs* Gedanke, daß die gebogenen Nasen semitischen Einfluß verrieten (Amasis-Naukratis); sie sind vielmehr von vornehm arischem Typus mit bezeichnender Ecke an der Spitze. Gebogene Nasen auch sonst, z. B. bei Hischylos und Phintias, Gr. Vm. Tf. 32. Echt semitische Rüsselform bei Hegesibulos, Tf. 93, 2 (Abb. 340). — Abbildungen. I. Hauptgruppe. 1. *Hartwig* Meisterschalen Tf. 37, 1 f., dazu *Luynes* Vases peints Tf. 44 (Abb. 371; *Hoppin* Euthymides and his fellows 149 Tf. 38; II 137 ff.), Signatur *de Ridder* Bibl. nat. II 403 (einreihig mit Raum für sechs Buchstaben in der Lücke; beide Sigmaformen); im Rundbild Oberlidstrich mit verdünntem Firnis nach *Beazley* 44 Nr. 7. — 2. Journ. hell. stud. X 1889 Tf. 2 (*Hoppin* Tf. 44), Hauptscherbe *Hartwig* a. O. 3, besser Gr. Vm. I 264. — 3. Gr. Vm. I 262, 265 Tf. 52 (Abb. 372 f.; *Hoppin* Tf. 41). — 4. Mon. d. Inst. II Tf. 10 B. — 5. *Hartwig* 416 f. (Abb. 375; *Hoppin* Tf. 42); vgl. 418: Zwischenfalten mit verdünntem Firnis. καλὸς εἰ. — 5 a. *Beazley* Nr. 11; VA 41; Bull. Metrop. Mus. V 144, 9 (καλὸς εἰ). — 6. *Beazley* Nr. 9 Tf. 5, 1. — II. Hauptgruppe, mangels ausreichender Abbildungen nur unvollkommen zu beurteilen; eine wichtige Verbindung mit der I. Hauptgruppe liegt in der großen Ähnlichkeit unserer Nr. 5 mit *Beazley* Nr. 23. Die besten Abb. und überzeugendsten Zuweisungen sind möglichst vorangestellt, die vermutlichen Frühwerke angehängt. — 7. *Beazley* Nr. 20 Tf. 1 f. (Abb. 374). — 8. *Gerhard* Trinkschalen u. Gefäße Tf. 21, Handelsmarke wie Nr. 23 und 37, Köcher wie 1. — 9. Bibl. nat. II § 470 Abb. 372 f. Abb. 375 Abb. 374

[1]) Zitiert als *Beazley* und *Beazley* II.

311 Nr. 419. — 10. Gr. Vm. Tf. 104 (καλὸς εἰ). — 11—13. *Beazley* II 126 f.; 130 f. (VA 42 f.); 124 Tf. 6 (VA 43; 1910 Tf. 7). — 14, 15. *Beazley* Nr. 12a, 13a Tf. 6, 8. — 16. *Beazley* Nr. 13b, Mon. d. Inst. V Tf. 10 (καλὸς εἰ). — 17. *Beazley* Nr. 19b, Journ. hell. stud. Tf. 3. — 18. Mon. d. Inst. Suppl. Tf. 24, unzureichend; die Ergänzungen nennt *Beazley* 66 f. Nr. 34 (spät?). — 19. Vivenzio-
Abb. 378 hydria, Gr. Vm. Tf. 34 (Abb. 378; *Beazley* Nr. 18). Mit ihr teilt die auffällige Kürze einzelner Nasen: 20. Journ. of philology VII Tf. A, B. — 21. *Beazley* Nr. 19 Tf. 3 (καλὸς εἰ), der Kassandra verwandt. — 22. *Roulez* Vases de Leide Tf. 11, 1. — 23. *Beazley* Nr. 17 Tf. 9, 1, Handelsmarke wie Nr. 8 und 37. — 24. Louvre Tf. 94, 50 (21—24 sind Kalpiden wie 19). — 25. Louvre Tf. 95, 55. — 26. *Beazley* Nr. 21 Tf. 9, 2 (καλὸς εἰ). — 27. *Beazley* II 125. — 28. Amer. Journ. Arch. XI 1907, 119 (*Beazley* II 128 η). — 29. Museo italiano III 260 ff., ganz unzureichend. — 30, 31. AV Tf. 83, 268. — 32—34. *Beazley* Nr. 24 f., 30 Tf. 5, 2—5. — 35. Mon. Piot I 54 f. Tf. 5—7 (*Perrot* X 667, 677, 679), sehr unsicher: Annahme archaistischer Zeichnung auf der sepulkralen Lutrophoros. — 36. *Beazley* Nr. 20a, Ath. Mitt. XV 1890, 29. — 36a. Jahrb. VIII 1893, 183 (*Beazley* II 128 ζ). — Frühwerke. 37. *Beazley* Nr. 1, Tf. 4, dazu Museo Gregoriano II Tf. 54, 2, besser *Hoppin* Tf. 39 f.:
Abb. 376 f. Abb. 376; Handelsmarke wie Nr. 8 und 23. — 38. Gr. Vm. Tf. 103 (Abb. 377), vgl. zum schwarzfigurigen Deckel AV Tf. 267. — 39. Louvre Tf. 93 f. 48, vgl. *Beazley* 41: Tf. 93 fast alles Deutliche ergänzt, Tf. 94 beide Gestalten rechts, Unterteil der nächsten, Unterschenkel der letzten links. — 40. Gr. Vm.
Abb. 379 f. Tf. 44 f. (Abb. 379 f.). *Beazley* Nr. 6: voll entwickelter, aber noch strenger Stil; erhebliche Abweichungen der kleinen Athleten, vielleicht ähnlich zu beurteilen wie bei den Komasten auf dem Amazonenkrater im
Abb. 395 Stile des Euphronios, Gr. Vm. Tf. 61 f., oder von der Hand eines Gehilfen; jedenfalls kein zwingender Grund gegen die Zuweisung. — Unbegründet ist dagegen die Zuweisung der Scherbe bei *Schöne* Museo Bocchi Tf. 10, 8 durch *Hartwig* 414, 2. — Ähnlicher Athenakopf auf einer schwarzfigurigen panathenäischen Amphora: *Beazley* VA 44; ebda Zuweisung des oben als Spätwerk des Epiktet betrachteten Stamnos Abb. 332 — verständlich in dem weiten Sinn, in welchem *Beazley* auch die signierte Pelike des Epiktet in den Kleophradesstil einreiht (61 f. Nr. 26b).

§ 471 Einzelheiten. Verhältnis zu Euthymides. Äußerlich spricht gegen die Gleichsetzung mit Euthymides die Vorliebe für rein schwarzfigurige Rahmenornamente, wozu noch schwarzfigurige Bildchen an Rand und Deckeln von Bauchamphoren kommen. Nur bei einem dem Euthymides noch nahestehenden Frühwerke, Nr. 38, ist die obere Leiste des Bildrahmens nach der Art dieses Malers rotfigurig. Das schwarzfigurige Deckelbild verbindet dieses Frühwerk mit dem reifen Nr. 3 und mit Nr. 35. Die Übereinstimmungen in der Zeichnung von Schlüsselbeinen, Kniescheibe, Knöchel mit der ersten Hauptgruppe und mit der anderen frühen Amphora Nr. 37 auch im Ohre sind ebensoviele Abweichungen von Euthymides, der auch dem Krieger schwerlich ein solches Galoschenkinn gegeben und die Muskelzeichnung feiner und richtiger behandelt hätte. Daß die eng verwandten Komastenbilder der Frühwerke flotter gezeichnet sind als die feierlichen Hauptbilder, Eingeweideschau und Handschlag von Athena und Herakles, ist nicht merkwürdig, zumal für einen Anfänger. Von Anknüpfungen an Euthymides seien nur noch Wangenfurchen und Lippenränder, die bewegten Finger und die Andeutung des Unterteiles des geraden Bauchmuskels genannt. Diskobol Nr. 11. — Formen. Die drei Hauptformen der Amphora, unsicher Spitzamphora und Lutrophoros. Kelch- und Volutenkrater (*Beazley* Nr. 28, vgl. II 128 λ—ν, VA 41 f.); Stamnos, Pelike (*Beazley* Nr. 26, II 128 ε, ζ), Kalpis, Schale (groß und normal); großer Skyphos (Nr. 17); Lekythos (*Beazley* II 128 ξ). — Verzierungsweise. Bei dem Kelchkrater Nr. 18 umlaufender Fries. Bei der Schale Nr. 20 Innenfries. — Ornamentik. Der Maler liebte die einfachste Mäanderform („Schlüssel"); sonderbarer T-Mäander *Hartwig* 416; vgl. *Beazley* 46 f., 61. — Technik. Auffällig das zähe Festhalten an der Ritzung der Haargrenze, obwohl daneben anscheinend schon früh Aussparung, die auch allein vorkommt (Nr. 1, Nr. 4 soweit erhalten, Nr. 5 und mehrfach in der zweiten Hauptgruppe; bei Nr. 40 nur einmal Ritzung). Ritzung für Einzelheiten von Fell und Haar: Nr. 1, 5, 18. Blattkranz im Haare schon auf 40 einmal aus-
Abb. 373 f. gespart. Verdünnter Firnis auch landschaftlich, *Beazley* Tf. 2; Augenstern Nr. 3; das lose Frauen-
Abb. 371, 373, 378 ff. haar bei Nr. 40 wie bei Nr. 1, ebenso Askanios Nr. 19; auch Pinselwellen wie Nr. 2, 3, 18 bei 19; dort auch gelbe Firnisflächen am Gewande, vgl. *Beazley* 65, 92. Farbige Gewänder: *Beazley* Nr. 33. Weiß: Nr. 10, 20. — Zeichnung. Die Proportionen schwanken merklich, auch innerhalb
Abb. 372 f. der ersten Hauptgruppe, wo Nr. 3 besonders schwer und großköpfig ist; dies Schwanken auch
Abb. 378 bei den Köpfen im Verhältnis von Nase und Kinn, auffällig bei der Vivenziogruppe: starke Verschiedenheiten im gleichen Bilde; doch bleibt auch bei kurzer Nase die Oberlippe so kurz wie bei langer. Darin liegt wohl nur dasselbe Streben nach Abwechslung wie in der Bildung des Nasenrückens; vgl. die kleinen Athleten Nr. 40. Ausführliche Zeichnung des Nasenflügels liegendes S, ab-
Abb. 374 gekürzt halb oder nur ein Strich (*Beazley* Tf. 1—3). Die Lippen oft umrändert, bisweilen mit Relieflinien. Wangenfurche selten, Nr. 37, 40 früh. Das Auge oft am inneren Winkel offen, doch auch mit
Abb. 372 f. großer Tränendrüse, Nr. 3; der Stern berührt oft nur das untere Lid und ist stark nach innen verschoben, auch bei Vorderansicht (Nr. 40); schwarz und Kreis mit Punkt nebeneinander, malerisch
Abb. 374 Nr. 3. Oberlidstrich Nr. 1. Ausführliche Ohrzeichnung *Beazley* Tf. 5, 1, abgekürzt Tf. 1 f. Die Lösung einzelner Parallelsträhnen von der Haarmasse ist von Andokides an zu häufig, um als Kennzeichen dienen zu können. — Körper: Rumpf ohne Einzelheiten Nr. 3 (37? vgl. 40), ausführlicher Bauch
Abb. 374 f., 377; 372 2, 5, 7, flüchtiger 8 f., vgl. 38, 40 (früh); ausführliche Zeichnung von Schlüsselbeinen und Brust Nr. 2 f., 5, 38, abgekürzt 7, 10, 13, dort auch Mittellinie vom Nabel aufwärts schwarz, vgl. 19 (Astyanax).
Abb. 377 f. Frauenakt ziemlich männlich, Nr. 19, 21, 38. An Mittelhand und Handwurzel öfters je zwei Hautfalten, die sich jedoch auch bei anderen Malern finden (z. B. Euphronios, Peithinos): Nr. 7, 19, 32, vgl. *Beazley* Nr. 13, 15; gleiche in der Kniekehle Nr. 3, 10, 19, und zwischen weiblichen Brüsten Nr. 21.
Abb. 375 Knöchel einlinig bis auf die Athleten Nr. 40; Nägel von vorn nur Nr. 5. — Gewand. Vgl. *Lang-*

lotz a. O. Die Frühwerke Nr. 37 f. und Nr. 40 vermitteln zwischen Euthymides und den reifen Werken, z. B. Nr. 3 f.; Nr. 5 etwas überladen. Monumentale Chitonbildung: Nr. 10, 16; die einfachen Röhrenfalten oft auch kleiner, so Nr. 19 bei dem vorderen Theseiden und der Frau unter der Palme (verdünnter Firnis), Nr. 18 Mänade mit Schlange, daneben sehr Verschiedenes, auch etwas kleinliche Treppensäume; kleine Fältelung Nr. 19, Aineias, vgl. Nr. 22 und selbst 8 (Poseidon). Versuch größter Einfachheit Nr. 22. — Haltung und Bewegung. Breiter Stand Nr. 3, Athleten, vgl. 5, beides auch für Dominanten wie 1 f., 7 f., weniger 21; vgl. den Theseus mit dem Stiere des Euphronios, Journ. hell. stud. XXXV 1915 Tf. 4 (*Perrot* X 423), die delphische Metope vom Schatzhaus der Athener, *Springer-Wolters*[10] 229 b, Parthenonmetope Journ. hell. stud. XXVIII 1908 Tf. 25 B, wo der neu aufgesetzte Kopf den Ausdruck durch leichte Brechung verstärkt. Kräftige Brechung Nr. 1, vgl. 18, Mänaden; anders die ekstatische 40. Bei dieser, ihrer Nachbarin, dem Dionysos, dem Poseidon Nr. 8, dem Paidotriben in Rückansicht Nr. 5 und sonst eckige Ausbreitung, bei letzterem etwas posiert wirkend; so auch der Paidotribe Nr. 3. Vorliebe für Rückansichten. Abstechend zierliches Anfassen des Gewandes Nr. 3 f. Ungewöhnliches Motiv: Theseus vom Stier überrannt Nr. 2. — Tiere. Die Pferde haben zwei Striche über dem Auge und einen langen Strich über den Leib zur Flanke. Kopf: *Beazley* Nr. 28, 33, vgl. das Maultier Nr. 18; Kentauren: Leibstrich stets außer Nr. 17, z. B. Nr. 22, 25 f., vgl. die Stiere Nr. 2, 29; edler, ebenmäßiger Pferdetypus; so auch der Hund Nr. 3. — Perspektive. Kopf schräg Nr. 7 (Abb. 374), dort auch Bein und Fuß wie 8 und öfter. Arm Nr. 2 (Ringer), 19 (Tote, im Schild). Fuß von hinten Nr. 3, 5, 10, 19, von unten mit Verdeckung des Unterschenkels 22; Oberschenkel verdeckt Nr. 18. Vgl. bei Silensköpfen von vorn die Unteransicht der aufgestülpten Silensnase Nr. 17, 40; zum Schielen § 388. Helm von hinten *Beazley* Nr. 33, dort auch Pferdekopf von vorn. Hund von hinten: § 404. — Komposition. Die Schichtung auch bei Nr. 19 klar. Halbsymmetrisches Gleichgewicht Nr. 22.

Abb. 376, 379
Abb. 372 f., 375
Abb. 378
Abb. 378
Abb. 372, 375
Abb. 379
Abb. 375
Abb. 372
Abb. 373
Abb. 373
Abb. 378
Abb. 372, 375, 378
Abb. 373, 378

Phintias

Dem Euthymides äußerlich nahe, doch in den wesentlichen Zügen fern steht Phintias, ein Dorer nach der Form seines Namens, den er jedoch bisweilen attisch Philtias schrieb (so schon auf einer frühen Schale aus der Werkstatt des Deiniades). Wir besitzen eine Bauchamphora, eine Hydria und zwei Schalen, die er als Maler signiert hat, ferner eine Schale von etwas abweichendem Stil, eine bildlose Muschellekythos und die Mündung eines weiteren Salbgefäßes mit seiner Töpfersignatur, endlich eine Schale, auf welcher das Verbum verloren ist; dem Stile nach dürfte es eher ἐποίησεν als ἔγραψεν gelautet haben. Vollkommen überzeugend ist dagegen die stilistische Übereinstimmung von vier unsignierten Gefäßen, zweier Hydrien mit gleichartigen Handelsmarken wie an der signierten, einer Amphora und eines Psykters mit den von ihm als Maler signierten. Alle weiteren Zuweisungen unterliegen mehr oder minder schweren Bedenken; was ernstlich in Frage kommt, ist ohne Bedeutung und das Bedeutende ist offenbar abzulehnen. Wichtiger ist die Frage, ob die schöne Schale mit der Töpfersignatur uns etwa eine letzte, reifste Entwicklungsstufe des Phintias vor Augen führt. Wer dies behaupten wollte, könnte es zwar kaum beweisen, wäre aber auch schwer zu widerlegen, wenn nicht eine Schale mit dem Lieblingsnamen Epidromos zu Hilfe käme. Diese zeigt die Eigenart der signierten Schale unverkennbar auf einer früheren Stufe; damit erscheint die Anknüpfung an die reifsten Werke des Phintias ausgeschlossen; nur von der glänzenden Technik seines Meisters scheint dieser unbekannte Maler gelernt zu haben. Einen weiteren Maler lehrt uns die Schale mit der Signatur, deren Verbum verloren ist, kennen; ihr Rundbild zeigt bereits den Mäanderrahmen.

§ 472
Gr. Vm. II 66 f. Tf. 32, 91
Abb. 381 f., 384
Abb. 386
Hartw. Tf. 18, 2
Abb. 383, 385
Gr. Vm. II 68 f. Tf. 71, 1; 112
Abb. 386
Hartw. Tf. 18, 2

Die Stärke des Phintias liegt in der Technik im weitesten, künstlerischen Sinne; keine Abbildung wird ihm daher ganz gerecht. Aus der Relieflinie alles herauszuholen, was der beste Firnis und das Werkzeug ohne Widerstreben hergaben, das ist ihm mehr als alles andere gelungen. Gerade Linien, Bogen und fein bewegte, oft auch im Strich leise an- und abschwellende Kurven haben bei ihm auch im Kleinen durch ihre Einfachheit und Vollendung eine gewisse Größe. Die kleinen Bilder seiner reifsten Werke, des Psykters und vollends der Schale mit dem Lieblingsnamen Chairias wirken dadurch sogar größer und nähern sich mehr dem klassischen Ideal als die großen; denn bei ihnen wird die Wirkung eher gegensätzlich gesteigert als beeinträchtigt durch die schon an der frühen Schale bewährte Neigung des Malers zu zierlichster Durchbildung des einzelnen. Seine feinen Haarspitzen, Ringellöckchen, Gewandmuster oder Pünktchen an Säumen, Kissen, Fellen, Brustwarzen wirken im Kleinen durch ihre technische Meisterlichkeit nur formenklar und schmückend, im Großen dagegen kleinlich und tüpfelig. Dennoch hat seine Beherrschung der Linie ihm erlaubt, auch in großen Bildern wenigstens eine gewisse dekorative Monumentalität zu erreichen.

Abb. 384
Gr. Vm. Tf. 32
Abb. 381
Gr. Vm. Tf. 91, 112

Von der echten Größe, der saftigen Fülle und Rundung, der Kraft und dem Ausdruck des Euthymides ist bei ihm freilich nicht die Rede; die Ähnlichkeit bleibt äußerlich, so weit sie auch im einzelnen geht. Dem Phintias fehlte die selbständige Kenntnis des menschlichen Organismus so sehr, daß er neben leidlich Richtigem die ärgsten anatomischen Fehler machte. So zeigen z. B. schon die ältesten Andeutungen der Bauchmuskulatur mehr Verständnis als seine bisweilen wie Fettaugen auf der Bauchfläche herumschwimmenden Muskelpolster; die Zacken des schrägen Bauchmuskels, Sägemuskel und Rückenmuskel gingen ihm vollends durcheinander. Dieser und anderer Verstöße wegen ist Phintias schon im systematischen Teil als Musterbeispiel eines Zeichners, der sein Nichtkönnen beredt und erfolgreich zur Schau stellte, herangezogen worden; er konnte sich mit Häufung mehr oder minder falscher Einzelheiten bis zu Hautfältchen herab kaum genugtun. Nicht viel größer war sein perspek-
Abb. 383 tivisches Können; einzelne Brustmuskeln sitzen z. B. fast wie Käferflügel am Körper. Auch bei der oft scharfkantig blechernen Zeichnung der Saumfalten spielt der Mangel an perspektivischem Sinne mit; dazu kommt ein viel geringeres Gefühl für das Stoffliche als bei Euthymides; er überließ sich daher auch mehr der zum Peithinosstile führenden Anordnung steifer Faltengruppen.

§ 473 Hie und da läuft eine lebhafte, sprechende Bewegung unter, so zumal in dem unsignierten
Abb. 385 Hetärenbild und bei einem Paidotriben auf dem Psykter; aber das hatten schon Meister des engeren epiktetischen Kreises so gut und besser gekonnt (Skythes); bezeichnend für Phintias sind solche Züge nicht; er war kein Temperament und kein Darsteller. Nicht
Abb. 381 einmal in seinem großen Thiasosbilde mit den sonst wirkungsvollen Gruppen zweier Paare von Silen und Nymphe ist rechtes Leben; es ist alles etwas lahm und zahm. Ganz arg
Gr. Vm. Tf. 112 ist die unsignierte Amphora: der kleine Riese Tityos hebt Leto hoch wie ein Ringer den anderen bei einer schulmäßigen Übung, Apollon zwickt ihn etwas in den Arm und Artemis (Aidos) hebt nur erstaunt die Hand. Welch ein Gegensatz zu dem lebensprühenden Mäd-
Abb. 383 chenraube des Euthymides! Ähnlich matt sind die Athleten. Viel besser wirken noch die
Gr. Vm. Tf. 32 alten Typen auf der frühen Schale, Herakles und Hermes, die den schlafenden Riesen Alkyoneus beschleichen, und der Dreifußraub. Dieser erscheint auch als Gegenbild des
Gr. Vm. Tf. 91 Thiasos in neuem Schema und wirkt dort wenigstens durch die weiten Schritte leidlich kräftig und zugleich dekorativ. Je ruhiger, desto besser; die Hydrienbilder stufen sich in dieser
Abb. 382
Gr. Vm. II 66 ff. Tf. 71 Abb. 384 Hinsicht deutlich ab: Komos, Jünglinge am Brunnen, Musikunterricht. Am hübschesten ist das Schalenbild des schönen Chairias, der mit wohlgefülltem Beutel als Käufer in der Töpferei erscheint.

Sein Frühwerk, die Deiniadesschale, weist noch auf die Anfänge des Stiles zurück und ist technisch wie zeichnerisch sehr ungleichmäßig. Die großen Gefäße stehen auf der Stufe des Euthymides, mit dem Phintias auch den Liebling Megakles und den auf dem unsignierten Psykter reiferen Stiles dargestellten Fünfkämpfer Phayllos teilt; der Name des Euthymides und Anreden an ihn auf unsignierten Gefäßen dürften sich daher auf den Maler,
Abb. 384 vielleicht seinen Werkstattgenossen, beziehen. Der Psykter und die Schalen, die eigenhändige
Abb. 386; Hartw. Tf. 18, 2 so gut wie die seiner Gesellen, deren eine bereits den Mäander um das Rundbild zeigt, wirken nicht nur durch den Maaßstab, der Vereinfachungen nahe legte, reifer; sie mögen in den Anfang des 5. Jahrh. gehören. Die Schalen sind klein und daher nur mit Rundbildern verziert. Wie Außenbilder größerer Schalen des reifen Phintias aussehen würden, kann der Psykter zeigen. Eine besondere Kompositionskunst verrät er so wenig wie die Amphoren und Hydrien. Auffällig exzentrisch komponiert ist wie das unsignierte, so auch noch das
Abb. 386 signierte Rundbild der Epidromos-Gesellen, ein kauernder Krieger von wundervoll reinem Linienzuge.

Literatur. Allgemeines. *Hoppin* II 353 ff.; Euthymides and his fellows 81 ff.; 93 ff.; *Beazley* VA 28 f.; Journ. hell. stud. XXXVII 1917, 236 f. (berichtigt und ergänzt *Hoppin*). *Furtwängler* hat seine frühere Vermutung, Berl. phil. Woch. XIV 1894, 113, daß Phintias Anatomie und Verkürzungen der peloponnesischen Kunst in Athen eingeführt habe, in der Gr. Vm. durch eine richtigere Einschätzung seiner Fähigkeiten ersetzt, I 168 ff., II 63 ff., 167 ff., vgl. *Hauser* 273 ff., der dort ebenfalls seine frühere Überschätzung (Jahrb. X 1895, 112 f.) berichtigt; *Furtwängler* würde später auch den Euphronios nicht mehr neben, sondern über ihn gestellt haben. *Hartwig* Meisterschalen 167 ff., 685 bemerkt vieles richtig, weist aber manches Unsichere und Fremde zu und nimmt, da Euphronios für ihn allen Fortschritt verkörpert, starke Abhängigkeit des Phintias von ihm an. Wie weit solche oder Abhängigkeit von gemeinsamen Vorbildern vorliegt, läßt sich nicht

sagen, weder für allgemeine Züge wie den Kopftypus und die Faltengruppen, noch für Einzelheiten wie die dreistrichigen Knöchel oder die Angabe der sehnigen Umgebung des Nabels. Die Athletennamen Chares und Sostratos auf unsignierten Gefäßen bestätigen die Ansetzung in die Frühblüte insofern, als dieser auf dem Psykter neben Phayllos, jener auf einer schwarzfigurigen Lekythos neben Leagros vorkommt. Den Liebling Chairias mit *Hartwig* 169 vor Megakles anzusetzen, erlaubt der Stil nicht. Die Megakleshydria ist altertümlicher, nicht reifer als die Chairiasschale. — Daß die Schale mit der Töpfersignatur von anderer Hand ist, haben *Beazley* und *Langlotz* erkannt. Dieser weist mir ein älteres Werk des gleichen Malers in einer Leipziger Epidromosschale nach. Abbildungen (meist verkleinert bei *Hoppin* a. O.). Signiert: 1. Gr. Vm. I 171 f. Tf. 32, 1 (Deiniadesschale). — 2. Gr. Vm. II 167 Tf. 91 (Abb. 381; Amphora). — 3. Journ. hell. stud. XII 1891, 367 Tf. 20 f. (Abb. 382; Gr. Vm. II 66 f., Megakleshydria). — 4. *Hartwig* Tf. 17, 1 (Abb. 384; Chairiasschale). — 5. *Hartwig* Tf. 17, 3 (Abb. 386; Schale mit der Töpfersignatur). — 6. Ἐφ. 1885 Tf. 9, 10 (Muschellekythos). — 7. *Beazley* Journ. hell. stud. 1917, 237 (Mündung eines Salbgefäßes von der Akropolis). — Signatur ergänzbar: 8. *Hartwig* Tf. 18, 2 (Name vollständig, vgl. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XIV 1894, 145; für das Verbum ist reichlich Platz, *Hoppins* Auffassung als Lieblingsinschrift, I 440, 7, ist also abzulehnen). — Unsigniert: 9. Gr. Vm. II 63 Tf. 71, 1 (Abb. 385; Hydria mit Leierspieler Euthymides und Kottaboswurf der Hetäre für ihn; die Mädchen ergänzen sich mit den umblickenden Männern der signierten Hydria). — 10. Gr. Vm. II 68 f. (der stehende Mann das Gegenstück zu dem auf der signierten Hydria; plastischer Kopf am Henkel, vgl. die Muschellekythos). — 11. Gr. Vm. Tf. 112 (Abb. 383; Beugnotamphora). — 12. Ant. Denkm. II Tf. 20 (*Hoppin* Tf. 32 f., Psykter). — Weitere Zuweisungen und Verwandtes s. u.

Abb. 381 Abb. 382, 384 Abb. 386 Abb. 385 Abb. 383

Einzelheiten. Ornamentik. Henkelpalmetten auf Nr. 1 stark unsymmetrisch. Die Rahmen schwarzfigurig und gemischt. — Technik. Auf Nr. 1 die Innenzeichnung meist in den weichen Ton eingedrückt, Einzelnes geritzt und mit verdünntem Firniß; etwas Weiß. Die Haargrenze schon auf Nr. 1 tongrundig, zum Teil durch Fortschaben des Firnisses, weiterhin meist geritzt, soweit nicht plastische Perlen, die oft als Buckellocken dienen, verwendet sind; feinste Buckeltüpfchen am Barte des Herakles Nr. 1. Backenbärtchen und Pubes malerisch mit verdünntem Firnis. — Zeichnung. Vgl. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei 63 f. Die Proportionen bewegen sich um ein Mittelmaaß herum. Die Köpfe schwanken, am stärksten bei Nr. 1, wo auch ziemlich stark gebogene Nasen (vgl. Hischylos, Kleophrades); Alkyoneus nähert sich bereits der späteren Grundform, die in der Frühblüte verbreitet, keineswegs auf Phintias beschränkt ist. Die mehr oder minder starke Bewegung der Profillinie ist auf den reifen Werken zu einer ganz leichten Schweifung ohne kräftige Abkantung der Spitze vereinfacht. Der Gesichtswinkel oft noch recht schräg, dabei aber ziemlich starkes Kinn; in dieser Hinsicht am altertümlichsten die Mänade, mit Doppelkinn, vgl. §§ 300, 384. Wenig glücklicher Versuch, die Rundung der Wange anzugeben, Nr. 9. Der Augapfel meist etwas gegen den Winkel verschoben. Kränze wie bei Euthymides. — Körper. Vgl. § 377. Der Rumpf bei Nr. 1 teils leer (Silen), teils mit sinnlosen Querstrichen neben leidlicher Bauchzeichnung von der Seite. Am einfachsten und besten von den großen Gefäßen Nr. 2, am reifsten Nr. 5 (Töpfersignatur, Geselle). Gerader Bauchmuskel am ärgsten Nr. 3, wo auch der Nabel fehlt, 9, 11, Rippen- und Rückenmuskel Nr. 3, Wasserholer rechts; dort und Nr. 10 f. viele Auftreibungen des Brustbeins (später ähnlich beim Pferdemeister und anderen Malern der kimonischen Zeit, § 572, etwas anders bei Spätwerken des Duris, § 521). Verkennung der Muskelecke des Weichenwulstes Nr. 2, Apollon, verstärkt Nr. 11, Speerwerfer. Arme und Beine sind kaum besser verstanden, am ehesten Hände und Füße (Hautfalten), doch gibt es auch sehr steife Hände (Nr. 3). — Gewand. Nr. 1 überzierlich und kleinlich. Chitonwellen als Oberflächenlinien der Brust, vgl. Peithinos, Nr. 2, 11; bei 11 rechts am Bein als manieristische Schrägfalten, vgl. Andokides. Besonders hart Nr. 3, Schulterbild. Bei Nr. 4 der Mantel ganz durchsichtig. — Haltung und Bewegung. Alte Typik Nr. 1; gut der Arm des Schlafenden. Zur Mänade mit dem Panther 2 § 300. Ausdrucksvoll der Paidotribe Nr. 12. Lebhaft die Hetäre Nr. 9, vgl. das männliche Gegenstück 3, dazu jedoch 10: der Bewegungsausdruck mehr Begleiterscheinung der Haltung. Der Bärtige Nr. 3 könnte so nicht stehen; richtig 9. — Perspektive. Ausbreitung besonders Nr. 8 (2. Geselle). Verschiebungen (Brust, vgl. *Berchmans* Esprit décoratif 62 ff.): Nr. 11 der Bärtige rechts, vgl. 9, sowie das Gesellenwerk 5. Zum Brustbogen des Phayllos 12 vgl. den Pentathlos des Euthymides (Abb. 366) und Älteres (Skythes). — Komposition. Nr. 1 altertümlich, auch im Rund; zu diesem vgl. Nr. 8, motivisch hübsch entwickelt (2. Geselle). Nr. 5 (Geselle, Abb. 386) etwas exzentrisch. Bei der Letogruppe Nr. 11 unschöne Kette von Armen.

§ 474 Abb. 382, 386 Abb. 382 f., 385 Abb. 383 Abb. 381 Abb. 384 Abb. 385 Abb. 382 Abb. 383, 386

Zuweisungen, Verwandtes. Außer den oben aufgezählten unsignierten Gefäßen werden dem Phintias von *Hartwig*, *Hoppin* und anderen noch eine Anzahl weiterer ohne zureichenden Grund zugewiesen. Nicht überzeugend sind nach den freilich unzureichenden Abb. auch *Beazleys* Zuweisungen der Scherbe Berlin Nr. 2181 (ein Kopf Journ. hell. stud. XXXV 1915, 117, 3a) und des Kraters Anz. XXVII 1912, 108 f. (*Hoppin* 133; ergänzt Mon. VI Tf. 34), Journ. a. O. 236 P 8 (P 9, *Hoppin* 134, gewiß Oltos). Als signiert gelten sogar die Scherben eines Stamnos, Jahrb. XI 1896, 185, Anz. XXXIII 1918 zu 68 (*Hoppin* Tf. 34), zum Teil größer Journ. hell. stud. XII 1891 Tf. 22 f., *Hartwig* 185. Der Inschriftrest για stößt an die Henkelranken, so daß kein Platz für ein Sigma bleibt; er kann vom Namen der darunter dargestellten Nereide, allenfalls auch von dem des gleichzeitigen Athleten Antias stammen (wer das Fehlen des Sigma erklären will, kann χαῖρε Ἄντια vermuten). Der Stil steht dem des Euphronios näher als dem des Phintias, vgl. zu den Köpfen und zur Hand der Nereide Gr. Vm. Tf. 93, zum Gewande mit den flüchtig gerundeten Säumen diese und Tf. 92, diese auch zur Pubes und zur Erklärung des dreiteiligen Knies auf dem Stamnos (s. jedoch auch Nr. 2 f.

Abb. 392 f. Abb. 382 f.

Abb. 394 und besonders 11, vgl. § 488); zu den Muskelstrichen auf dem Unterleibe Tf. 63; weiteres Anz. a. O. Die Chairiasschalen *Hartwig* 176 ff. haben keine individuelle Ähnlichkeit mit denen des Phintias; am ehesten in Frage kommen noch *Hartwig* 178 und *Schöne* Museo Bocchi Tf. 7, 2 (*Klein* Euphronios 308), die wie Gegenstücke wirken. Auch die fast allgemein für sicher geltende Ergänzung der Signatur (wie des Lieblingsnamens) bei *Hartwig* Tf. 17, 2 ist stilistisch bedenklich: Rippenmuskeln, rundliche Falten. Der Liebling kann auch Chairestratos gehießen haben, wie mir *Langlotz* bemerkt. *Hausers* Zeichnung ist erschreckend ungenau: der Schädel ist oben nicht eingebeult. — Von den Athenodotosschalen, die *Furtwängler* Berl. phil. Woch. 1894, 113 Anm. dem Euphronios nehmen und Phintias geben wollte, zeigt *Hartwig* Tf. 11 schwerlich argivisches Lambda und dorischen Dialekt (es ist eher κάρτα als καλά zu lesen); dies würde auch für die Zuweisung des lebensprühenden Bildes nicht genügen. Journ. hell. stud. X 1889 Tf. 1 steht Phintias zwar etwas näher und ist für Euphronios im Vergleiche mit dem Antaioskrater kaum kraftvoll genug, darf aber deshalb doch nicht zugewiesen werden. *Hartwig* Tf. 14, 1 weicht noch mehr
Abb. 387 ab. — Bei dem köstlichen Teller Strena Helbigiana 92 ist die Zuweisung vielleicht nicht ganz unmöglich, aber völlig unerweislich. — An großen Gefäßen weist *Hartwig* 190 ff. das verschiedenste zu, darunter sogar eine schwarzfigurige Hydria (§ 360) und die Oresteszene aus dem Kreise des Euthymides (§§ 465, 469); seine Amphora IV: § 479 (Troilosmeister). Auf diesem Wege kommt man dazu, wie *Hoppin* die eine Seite einer Amphora dem Phintias, die andere dem Euthymides zu geben, während sie wahrscheinlich von keinem von beiden stammt, oder das Schulterbild einer Hydria des Phintias dem Euthymides. — Mehr oder minder verwandt, aber gewiß von anderer Hand sind auch die prächtigen Kalpiden Gr. Vm. Tf. 71, 2 und Ath. Mitt. XXX 1905 Tf. 15 (vgl. Louvre Tf. 94, 51), der Psykter *Hoppin* Tf. 17 ff. (Abh. sächs. Ges. 1861 Tf. 5), der polychrome
Abb. 484 Pinax Ἐφ. 1887 Tf. 6, vgl. *Sauer* Künstlerlexikon XI 93 (*Hartwig* 191, 1). Ferner steht *Hoppin* Tf. 29 f.

Hypsis

§ 475 Gr. Vm. II 114 Tf. 82 Von dem Maler Hypsis besitzen wir eine Hydria und eine Kalpis. Diese ist zwar unvollständig signiert, weil für das Verbum kein Platz war, doch schließen der Stil und die Übereinstimmung in Ort und Schreibweise der Signaturen jeden Zweifel aus. Der Maler berührt sich in manchem mit Euthymides, steht aber sonst in wesentlichen Zügen im Gegensatze zu ihm. Sein Hauptbild, drei Amazonen, ist zwar gut komponiert und kräftig gezeichnet und der Maler bewährt an Gesichtern und einzelnen Gewändern ein ähnliches Gefühl für das Stoffliche wie Euthymides, aber der Reiz dieses und vollends der flüchtiger hingeworfenen kleinen Bilder beruht in Dingen, die dem großmeisterlich monumental gesinnten Euthymides fern lagen: glücklichem Erfassen unbedeutender Augenblicksbewegungen und archaischer Anmut und Zierlichkeit im einzelnen. Die molligen Mädchen mit den feinen Ringellöckchen wirken nichts weniger als amazonenhaft. Am ansprechendsten ist die bescheidene Unmittelbarkeit der Beobachtung bei den umgewendeten Gestalten und den unruhigen Pferden auf der Hydria sowie in dem Brunnenhausidyll auf der Kalpis, wo sich der Fortschritt gegenüber den typischen schwarzfigurigen Bildern augenfällig zeigt.

Literatur. Einzelheiten. Gr. Vm. II 112 ff. Tf. 82; Ant. Denkm. II Tf. 8 (Gr. Vm. II 114); *Hoppin* II 120 ff. *Fölzer* Die Hydria 83 hält die Kalpis Torlonia für eine verschollene 2. Hydria und liest den Namen weiblich (Ὑφίς statt Ὕφις). Signaturen ohne Verbum: § 245. Stilistische Übereinstimmungen der Hydria mit der Kalpis: Köpfe des Schulterbildes, Haar der Andromache, lange, flache Füße, kursive, nicht sehr perspektivische Rundung der Gewandsäume ähnlich wie im späten Schwarzfigurigen. Die Ringellöckchen noch zarter als bei Phintias, Gr. Vm. Tf. 91 (Abb. 381). Der Schild der Andromache schneidet unperspektivisch in ihr Bein ein. Die Trompeterin, ein häufiger Einzeltypus, stützt die Hand nicht wie gewöhnlich ein, sondern hält die als kompositionelles Bindemittel wichtige Lanze; am rechten Arm eine linke Hand. — *Hartwig* Meisterschalen 81, 1 weist dem Hypsis noch eine Schale zu, wenig glaubhaft nach den Teilabbildungen Mon. Piot XX 138 f. (Pferde!), *Hoppin* eine Amphora, offenbar irrig (Euthymides and his fellows Tf. 37, anders *Beazley* ebda 145, 1; Journ. hell. stud. XXXVII 1917, 237).

Smikros

§ 476 Von dem unbedeutenden Maler Smikros besitzen wir zwei signierte Stamnoi im Stil der Frühblüte, auf welche auch der mit Leagros verbundene Lieblingsname Antias weist. Auf dem einen, sehr schlecht erhaltenen Stamnos versuchte der Maler sich mit geringem Erfolg
Abb. 388 in monumentalen Kampfbildern. Besser gelungen ist das Gelage, bei welchem er sich selbst mit zwei Genossen und drei Hetären vorführt; auf der Rückseite mühen sich zwei Sklaven mit großen Amphoren um einen riesigen Krater. Die Zeichnung ist kleinlich, beim Gewande

trotz deutlichen Strebens nach freierer Bewegung ziemlich steif, beim Körper schwächlich und teilweise fehlerhaft bis zur Stümperei, aber das Ganze ist doch ein hübsches Sittenbild; sich selbst zeigt Smikros als den wenigst Materiellen, wie er entzückt der Flöte lauscht. Die Schönheit des Antias scheint in der späteren Leagroszeit zu beginnen; dem entsprechen fortschrittliche Züge, neben welchen bei dem unselbständigen Maler Altes wie die zum Teil sehr schrägen Profile nachlebt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit zuweisbar ist ein weiterer Stamnos und eine Halsamphora, deren große Einzelgestalten, Herakles und Kyknos, die Schwächen des Malers peinlich zeigen. Sie gleicht äußerlich einer vortrefflichen, wahrscheinlich von Euphronios bemalten Amphora, deren vielumstrittene Inschrift vielleicht ein herausfordernder Hohn des überlegenen Malers gegen den armen Smikros ist.

Literatur. Einzelheiten. *Hoppin* II 416 ff. *Gaspar* Mon. Piot IX 17 Tf. 2 f. (Abb. 388; *Perrot* X 519, 521); *Fröhner* Coll. Branteghem Tf. 6—9; unsigniert Louvre Tf. 92, 43 (vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXVII 1917, 236 P 7); *Gerhard* AV Tf. 124 (Dresden, *Hettner* 32; *Robert* Heldensage 512, 6 möchte die sinnlose Inschrift καον zu Lykaon ergänzen, aber nach *Herrmanns* freundlicher Auskunft ist von den vorzüglich erhaltenen Inschriften nichts verloren und auch jenseits des Helmbusches kein Platz für eine Ergänzung), dazu *Hauser* Gr. Vm. II 335, Ergänzung von *Furtwängler* 8 ff. zu Tf. 61 f. (Abb. 395). Es ist unbegreiflich, wie man den großartigen, mit sicherer Meisterschaft gezeichneten Amazonenkrater, den *Furtwängler* überzeugend auf Euphronios zurückführt, dem kümmerlichen Smikros hat zuweisen können, überdies mit einer leichtfertigen Konjektur im Lieblingsnamen (*Klein* 127, 3). Der Krater zieht die erwähnte Amphora nach sich; von ihrer Inschrift ist nur soviel sicher, daß sie keine Signatur des Smikros ist, vgl. § 487. Die Zeichnung lohnt kein Eingehen. Vgl. den kümmerlichen Arm des Symposiasten Pheidiades mit denen des Kyknos der unsignierten Amphora. Neben den schrägen Profilen entwickeltere; der bärtige Sklave individuell. Vermiedene Verkürzung durch Weglassen des Unterschenkels eines Kriegers und des Oberschenkels eines Symposiasten, dies besonders hart wie eine vor dem Mantel liegende Beinschiene; vgl. § 408. — Ein Schalenfuß von der Akropolis mit eingeritzter Weihinschrift, *Perrot* X 523, kann von der Weihung eines beliebigen Smikros stammen. Abb. 388

Myson

Die Scherben eines Kraters von der Akropolis tragen die Doppelsignatur des sonst unbekannten Töpfers und Malers Myson. Sein leicht greifbarer, etwas manierierter Stil findet sich auf unsignierten Gefäßen wieder; *Beazley* hat ihrer 30, von denen freilich nur die wenigsten abgebildet sind, zusammengestellt. Der Maler beherrschte die Linie gut und sein zum Manierismus neigender Gewandstil erhöht die dekorative Wirkung der Bilder; aber seine Gestalten haben wenig Leben, Kraft und Ausdruck; er war ein ziemlich schwacher Akademiker. Die abgebildeten Werke gehören wohl der Jahrhundertwende an, können aber auch noch etwas später sein. Der Maler hätte deshalb auch weiter unten eingereiht werden können, etwa nach Peithinos und Sosias. Allein er gehört nicht in so vornehme Gesellschaft, sondern eher zu den im nächsten Abschnitt behandelten namenlosen Malern, und zwar zu den jüngeren, dem Eucharides- und dem Diogenesmaler. Seine Lieblingsform war anscheinend der Krater mit Stangenhenkeln, doch beruht sein heutiges Ansehen auf dem Bild einer Bauchamphora: Kroisos auf dem Scheiterhaufen, der dort in aller Pracht thront und aus einer goldenen Schale spendet. Die Verzierung ist oft auf Einzelgestalten beschränkt; am häufigsten sind Komasten, mehrfach auch Athleten dargestellt. Dreigestaltige Bilder sind selten und von recht mäßiger Komposition: die Theseiden, zwei fast ganz gleiche Kriegertypen, führen umblickend die alte Aithra zwischen sich; Theseus, der Antiope trägt, und Peirithoos rennen davon und blicken alle drei zurück; Menelaos, Helena und eine Frau; Dionysos zwischen Silenen; Komasten. Am reichsten ist der Löwenkampf des Herakles im üblichen Liegeschema, jederseits Athena und Iolaos, über Herakles der Köcher und ein Gewandstück als Füllung. Hier ist eine symmetrische Grundform unsymmetrisch und in der Massenverteilung nicht gut geraten; Haltung und Bewegung sind matt. Vier Gestalten enthält auch ein anscheinend ziemlich unorganisches Bild des Kentaurenkampfes; neben einer symmetrischen Gruppe kämpft ein einzelner Grieche gegen den Bildrand. § 477 Gr. Vm. II 277 Tf. 113

Literatur. *Beazley* VA 48 ff.; *Hoppin* II 206 ff.; Gr. Vm. II 277 Tf. 113; Mon. d. Inst. II Tf. 25 f.; Boll. d'arte X 1916, 341 (Löwenkampf); Journ. hell. stud. XXVIII 1908 Tf. 31; Mon. d. Lincei XIV 299 f. Kentauren: *Heydemann* Neapel Nr. 2410; ähnlich der Panmeister Journ. XXXII 1912, 356 (§§ 525 f.). Vgl. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfig. Vasenmalerei 84.

Namenlose Meister der Zeit um 500

§ 478 Bei den meisten im Vorstehenden besprochenen Malern der Frühblüte sind Gefäße erwähnt worden, die anscheinend oder sicher nicht von ihrer Hand sind und ihnen mehr oder minder nah oder auch fern stehen; weitere werden unten bei Euphronios genannt. Sorgfältige Untersuchung wird aus der anonymen Vasenmasse noch manche Malerpersönlichkeit gewinnen und den bekannten Meistern unsignierte Werke zuweisen können [1]); Maler ersten Ranges dürften jedoch höchstens durch neue Funde hinzukommen. Auf niedrigeren Stufen bietet die Persönlichkeit um so weniger Interesse, je mehr sie sich in den Bahnen der führenden Meister hält; Maler von der Art des Smikros oder Myson näher zu verfolgen, hat in unserem Zusammenhange keinen Sinn; was bei ihnen etwa im einzelnen von Bedeutung ist, wird im systematischen Teile verwertet. Dagegen lohnt sich ein Blick auf Sonderlinge, weil sie das Bild des Ganzen bereichern und auch auf niedriger Stufe Zeugnis von der Mannigfaltigkeit des Lebens im Kerameikos ablegen.

Als Sonderling erscheint noch mehr als der oben behandelte, in älterer Art wurzelnde Iomeister ein Maler, der auf einer seiner meist schwarzfigurig ornamentierten pseudo-panathenäischen Amphoren den schönen Nikoxenos preist. *Beazley*, der ihm 16 Gefäße zuweist, nennt ihn hart, aber nicht unzutreffend einen Hanswurst; so mag er denn hier als der Tölpel der Frühblüte seinen Platz finden, denn als einfacher Stümper abzutun ist er nicht. Versucht hat er sehr Verschiedenes, von Einzelgestalten bis zu ungewöhnlich gestaltenreichen Bildfeldern, von ausdruckslosen Götterversammlungen und Abschiedsszenen bis zu dem freilich kaum ausdrucksvolleren Tode des Priamos, von typischen Gewandgestalten bis zu dem
Abb. 390 schwierigen Problem eines kauernden Athleten in Vorderansicht. Zeichnerisch wie kompositionell wirkt er um so besser, je stärker die Bindung ist; seine sichere Technik erlaubte ihm, mit Gewandgestalten und streng symmetrischen Bildfeldern entschieden dekorativ zu wirken. Näher besehen darf man sich freilich auch diese Bilder nicht; die Gestalten sind steif und ausdruckslos ohne Gefühl für den Organismus des Körpers und selbst des Gewandes gezeichnet. Die parallelen Faltengruppen setzen oft ganz unmöglich ein und sind dabei von oben bis unten gleich breit; unten sind sie durch Parallelbogen verbunden, die den letzten Rest perspektivischer Wirkung aufheben und an geschmacklose Tapezierarbeiten erinnern. Eine Athena in faltenlosem gemustertem Gewand unterscheidet sich nur durch die Technik von mittelmäßigen schwarzfigurigen Manieristenbildern. Deshalb ist der Meister jedoch keineswegs in die Frühzeit des Stiles zu versetzen; seine Technik ist voll entwickelt, die Haargrenze stets tongrundig, die Kopftypen entsprechen zum Teil den fortgeschrittensten der Frühblüte.

Wie Anfängerarbeiten sehen die erhaltenen Gefäße nicht aus; die Technik, der in seiner Weise sichere und energische Strich, die ausgeprägte Manier hat etwas entschieden Fertiges. Mit der Zeit äußerlich mitgehen konnte dieser Mann wohl noch; daß er aber sehr große Fortschritte in der Zeichenkunst gemacht haben sollte, läßt sich schwer denken. Dadurch und durch auffällige Abweichungen in manchen Einzelheiten wird es unwahrscheinlich, daß die nächstverwandte Gruppe von Gefäßen, die *Beazley* einem jüngeren Meister mit dem
Abb. 389 Liebling Euchariides zuweist, nur eine spätere Entwicklungsstufe des Nikoxenosmalers darstellt. Andrerseits ist die Verwandtschaft bis in viele sonderbare Einzelheiten hinein so groß, daß ein Zusammenhang bestehen muß; die beiden Stilgruppen heben sich auffällig von allem anderen ab. So muß man in dem Eucharidesmeister einen begabteren Schüler des Nikoxenosmalers vermuten. Auf diesen Schluß führt freilich nur der Gesamtvergleich; manches ähnelt einander soweit, daß die Annahme einer Entwicklung nahe läge; anderes weicht aber trotz äußerlicher Ähnlichkeit unversöhnlich ab, so der erwähnte kauernde Athlet und der
Abb. 389 f. Tityos des Eucharidesmeisters. Man kann sich kaum vorstellen, daß der gleiche Mann die kurvensicheren, aber wenig organisch empfundenen Linien des Athleten mit dem fürchterlichen Bein in Vorderansicht und den stellenweise etwas harten, aber doch bis zum Fersenhöcker herab organisch empfundenen Tityos gezeichnet habe. Andrerseits kann man auch bei den nächstverwandten Bildern nie zweifeln, welcher Stilgruppe sie angehören; Nikoxenos- und Eucharidesstil berühren sich vielfach, aber mischen sich nicht.

[1]) Beides hat inzwischen *Beazley* in erheblichem Umfange getan.

Im Vergleiche mit den führenden Meistern verliert auch der Eucharidesmaler stark; § 479
seine Gestalten sind oft etwas hölzern und ihre Bewegungen wirken nur bei großer Heftigkeit lebendig; am Gewande sind zwar die Mantelsäume frei und perspektivisch gerundet, aber schon die Chitonsäume sind meist mit einer an Schwarzfiguriges erinnernden ornamentalen Kursive geringelt und die geraden Linien sind oft in allzu starren Parallelen gehäuft. Dekorativ vermochte der Maler mit seiner sicheren Technik auf diese Weise freilich zu wirken; seine Stilisierung ist offenbar ein bewußter Ausfluß seiner Veranlagung; sogar das faltenlose gemusterte Übergewand, der Ependytes, findet sich bei ihm wie bei Andokides. Seine Kompositionskunst ist unbedeutend; wie im Gefühle der Grenzen seiner Begabung hat er auch manche Einzelgestalten und Gruppen seiner Halsamphoren nicht „nolanisch" frei in die Fläche gesetzt, sondern in enge Rahmen eingeschlossen. Wie der Nikoxenosmeister dem Euthymides, so ist der Eucharidesmeister dem Kleophradesmaler als gleichzeitig zu erachten; *Beazleys* Ansetzung zwischen etwa 500 und 485 entspricht unserem chronologischen System. So reife Formen er im einzelnen, besonders im Kopftypus und in geraden Gewandsäumen verwendet, hat er durch die genannten Eigenschaften doch einen Zug von Altertümlichkeit, der ihn innerlich mit der Frühblüte verknüpft. Gewiß hat ihn in erster Linie Mangel an Begabung verhindert, dem wachsenden Realismus der führenden Meister zu folgen, aber er hat im Dekorativen doch einen gewissen Ersatz und sein Genüge gefunden.

In dieser dekorativen Richtung berührt er sich mit anderen namenlosen Malern der Blütezeit, die entschiedener als er in ihrer Zeit wurzeln und weiter hinabreichen; wir werden später im Berliner Meister und in dem freilich vielseitigeren Panmeister bedeutende Vertreter dieser Richtung kennen lernen. An der Wende des archaischen und des frühklassischen Stiles ist daraus sogar eine entschieden archaistische Strömung, die freilich keine Bedeutung Abb. 478
erlangte, entstanden: die letzte Auflehnung des absterbenden Archaismus gegen den siegreichen klassischen Stil. Querfäden laufen in der Blütezeit des strengen Stiles auch zu den führenden Meistern herüber, zumal zu den am meisten dekorativ gesinnten, Hieron-Makron und Duris; zwischen beiden Reihen vermittelt in mancher Hinsicht der Berliner Meister.

Literatur. Nikoxenosmeister. *Beazley* Annual Brit. Sch. Ath. XIX 229 ff. (238 kauernder Athlet, Abb. 390) Tf. 16 ff. (zu Tf. 18 *Gerhard* AV Tf. 7); vgl. VA 25 f. (*Hoppin* II 232 ff.); Louvre Abb. 390
Tf. 93, 46; 95, 60. Nur große Gefäße; beim Kelchkrater bisweilen kleine Gestalten im Henkelstreifen wie sonst nur vereinzelt im Schwarzfigurigen und beim Eucharidesmeister. Die Abb. genügen nicht zu vollkommener Nachprüfung, ebensowenig beim Eucharidesmeister: Annual XVIII 217 ff. (Abb. S. 222, 227; Nachträge XIX 245, 1; VA 45 ff.) Tf. 10 ff. (14 Tityos, Abb. 389; Schleier mit Abb. 389
verdünntem Firnis); Mon. d. Inst. 1856 Tf. 8 (VA 47); VI Tf. 21, dazu Ann. d. Inst. 1858 Tf. P (Mém. acad. Paris XXXIV 1895 Tf. 5 f., stark ergänzt); Élite céram. III Tf. 19 (typische Nikoxenosärmel bei Poseidon); *Heydemann* Griech. Vasenbilder Tf. 7, 1; *Lützow* Münchn. Antiken Tf. 18 (Gesichter ergänzt); Louvre Tf. 93 f. 47; Anz. VIII 1893, 88; *Gerhard* AV Tf. 202, 1; Vente Bourguignon Tf. 3; *Gardner* Ashmolean Vases Tf. 24, 315? Große Gefäße, Lekythos. Schalen. Zur eckigen Bildung der oberen Polster des geraden Bauchmuskels, Tf. 13, vgl. Skythes. — Dem Eucharidesmaler verwandt, aber ansprechender ist *Beazleys* Diogenesmaler, VA 51—53. — In diesen Kreis gehört auch *Beazleys* unbedeutender Troilosmeister, Journ. hell. stud. XXXII 1912, 171 ff. Tf. 2 f.; VA 60 f. (*Hoppin* II 456 ff.); Gr. Vm. Tf. 73 oben (*Lange* Darstellung des Menschen 100; Annali 1846 Tf. M); *Gerhard* AV Tf. 126. — Berliner Meister: §§ 525, 527. Panmeister: §§ 525 f. Frühklassisches: Gr. Vm. II 77 (Abb. 478).

Euphronios

Von Euphronios besitzen wir 15 Gefäße mit vollständiger oder ergänzbarer Signatur; § 480
bei zwei Schalen könnte die Ergänzung des Namens bestritten werden, doch wird sie durch den Stil bestätigt. Die Malersignatur findet sich nur auf den altertümlichsten Werken, Gr.Vm.Tf. 22, 63, 92 f.
einer großen Schale aus der Werkstatt des Kachrylion mit dem Geryoneskampf, einem Abb. 391—394
Kelchkrater mit dem Antaioskampfe des Herakles, einem Psykter mit zechenden Hetären — alle drei mit dem Lieblingsnamen Leagros — und auf den Scherben einer Schale mit der Thetishochzeit, wo nur die drei Endbuchstaben des Namens erhalten sind. Auf den Scherben einer Iliupersisschale ist das Verbum verloren, neun weitere Schalen zeigen die Töpfersignatur des Euphronios, eine davon außerdem die Malersignatur des Ones]imos, wie Hartw. Tf. 53 Abb. 404
man den Namen ohne Gewähr ergänzt. Auf mindestens sechs Schalen, darunter den beiden stilistisch am meisten abweichenden, könnte ein Malername verloren sein; einen gewissen Ersatz dafür bietet der Lieblingsname Panaitios auf zwei Schalen, denen sich vier weitere Abb. 401 f., 405, 409 ff.; 398, 400

Abb. 406,408,412 und eine Anzahl unsignierte, zum Teil auch den Panaitios rühmende, stilistisch anschließen. Die sechs signierten Schalen dieser Stilgruppe zeigen ein beträchtliches Stück Entwicklung, doch lassen sie sich leicht als Werke *eines* Malers verstehen. Hier beginnt die im Überblick geschilderte Schwierigkeit, das Verhältnis von Stil und Persönlichkeit bei Euphronios zu bestimmen. Die genaueste Beobachtung und Erwägung kann zwar stilistische Tatsachen und kunstgeschichtliche Zusammenhänge feststellen, nicht aber künstlergeschichtliche Einzelheiten exakt erweisen.

Bedenkt man den kaum glaublichen, aber durch die Malersignatur gesicherten Stilwechsel bei Epiktet, so läßt sich nicht behaupten, daß Euphronios nicht alle signierten Werke außer Abb. 404 der Schale des Onesimos gemalt haben könne. Diese müßte man ihm freilich auch ohne die fremde Malersignatur absprechen; es ist undenkbar, daß ein Mann von seiner Kraft und Begabung je so schwächlich und kümmerlich gezeichnet hat. Euphronios kann sehr wohl von etwa 510 bis 470 oder 460 tätig gewesen sein; der Liebling Glaukon und der Abb. 415 Hartw. Tf. 51 f. Stil verweist die weißgrundige Diomedeschale in die Zeit nach 480. Wie kann er damals gemalt haben? Denn daß er gar nicht mehr selbst gemalt habe, ist unwahrscheinlich, wenn auch kein späteres Werk seiner Hand erhalten zu sein braucht. Sieht man, wie weit selbst Abb. 330 (332) der im Vergleich mit ihm unbedeutende Epiktet im Alter der allgemeinen Stilentwicklung gefolgt ist, so ist gar kein Grund zu der Annahme, daß Euphronios den frühklassischen Stil, an dessen Anfang die Diomedeschale steht, nicht habe annehmen können, in allmählicher Entwicklung oder auch in schroffem Wechsel. Mangels Malersignaturen kommt man über diese Möglichkeit nicht hinaus; auch Bindeglieder beweisen nicht. Ein solches könnte Hartw. Tf. 58 f. 1 Abb. 399 (403) man in der Peruginer Troilosschale sehen; sie bildet mit unsignierten Schalen eine Gruppe, die sich leicht aus dem Panaitiosstil ableiten läßt, und berührt sich zumal mit den Außen- (Abb. 416) bildern der weißgrundigen Orpheusschale, die zweifellos vom Maler der Diomedeschale stammt und vielleicht auch von Euphronios signiert war. Aber der Zug zur Vereinfachung, am greifbarsten in der Profillinie, war damals allgemein; die Troilosschale braucht so wenig von dem Panaitiosmaler wie von Brygos, Pseudo-Onesimos oder gar von dem echten Onesimos bemalt zu sein und auch ihre Beziehung zu den weißgrundigen Schalen hat keine Beweiskraft.

§ 481 Günstiger liegt die Panaitiosfrage. Dieser Stil geht zwar in fortschreitender Entwicklung so weit über den Leagrosstil hinaus, daß man ohne äußeren Hinweis wohl keinen Zusammenhang suchen würde; näheres Zusehen zeigt aber an signierten und unsignierten Bildern genug Berührungspunkte und Verbindungslinien. Die Unterschiede, auch in der sorgloseren Technik des Panaitiosstiles, erklären sich vollkommen durch die Annahme, daß der gleiche Maler die schulmäßige Strenge seiner Jugend abgeworfen und seinem Temperamente freien Lauf gelassen hat. Etwas davon zeigt schon der reichlich ungleichmäßige Abb. 392 f. 395 Gr. Vm. Tf. 61 f. Antaioskrater und mehr noch der Amazonenkrater von Arezzo, dessen Zuweisung an Euphronios den höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit besitzt; man möchte glauben, daß die Signatur wie bei der Geryonesschale am Fuße stand und mit diesem verloren ging. Der Herakles und eine Amazone des Kraters sind auf einer Halsamphora mit der schon bei Smikros erwähnten strittigen Inschrift wiederholt und auch das Ornament gleicht genau dem der beiden Kratere. Eine weitere gleichartige Amphora zeigt zwei Amazonen, neben welchen die Namen Antoxenos und Euphronios stehen — dies doch wohl eine Signatur ohne Verbum wie nachweislich bei Euthymides, Hypsis und anderen Malern dieser Zeit. Den flüchtig hingeworfenen Halsfries des Amazonenkraters mit seinen naturalistischen Komasten wird man so wenig einer anderen Malerhand als die Hauptbilder zuweisen wie den Pygmäen- Gr. Vm. Tf. 5 fries am Krater des alten Klitias oder die Außenbilder der Theseusschale des Euphronios-Panaitios: die athletischen Akte wirken dort nur freier als die feierlichen Gewandgestalten des Innenbildes. Für diese Strenge des Gewandstiles bieten die Thetisscherben die Erklärung: auch Euphronios hat es wie andere zeitweise mit dem Peithinosstile versucht. Ihm lag dieser etwas steife Manierismus freilich nicht: er warf ihn bald zugunsten eines kräftigen Naturalismus ab. Die Komasten des Amazonenkraters weisen darin noch entschiedener als die Jünglinge des Antaioskraters auf den Panaitiosstil voraus und umgekehrt weist die allgemein fortgeschrittnere Iliupersis in manchem auf den Leagrosstil zurück. Nimmt man Abb. 407, 413 Hartw. Tf. 8, 12 (11) dazu noch einige unsignierte Gefäße, auf welchen neben Leagros auch der Lieblingsname Athenodotos erscheint, so ergibt sich ein durchaus geschlossenes Bild einer zwar nicht

schematisch regelmäßigen, aber innerlich begründeten persönlichen Entwicklung. Dies ist wahrscheinlich kein Trugbild und erklärt den Tatbestand natürlicher als die unnötige Spaltung in zwei verschiedene Maler. Die wahrscheinlichere Hypothese ist freilich nicht immer die richtige.

Es wäre nur natürlich, wenn Euphronios durch den Naturalismus des Panaitiosstiles, der ihn von den Formeln des strengen Archaismus befreite, mit der Zeit wieder den Weg zu neuer, frühklassischer Stilstrenge gefunden hätte, und daneben ließen sich die naturalistischen Studien des „Pferdemeisters" auf den Außenseiten der Diomedeschale und ihres Gefolges ebenso wie der Komastenfries des Amazonenkraters als Werke seiner Hand verstehen; aber damit betreten wir so unsicheren Boden, daß selbst der Maaßstab der Wahrscheinlichkeit versagt. Hartw. Tf. 52 Abb. 500 f. Abb. 395

Die Werke der Leagroszeit mit der Malersignatur und die ihnen nächstverwandten unsignierten Gefäße bereichern das Bild der Frühblüte, das wir bisher hauptsächlich aus den Werken des Euthymides und des Phintias gewonnen haben, ungemein. Daß der Antaioskrater das großartigste Werk seiner Zeit ist, hat auch *Furtwängler,* der zeitweilig den Maler Euphronios unter Euthymides stellte und in dem Panaitiosmeister einen Schüler des Euthymides sah, schließlich zugegeben. Daß Euthymides selbst anders dachte, ist um so verständlicher, als er den jungen Euphronios wirklich in manchem übertraf; die Fülle und Rundung des Gewandstiles, die weich belebte Zeichnung der Gesichter und mancher Hände, die maaßhaltende Reife der anatomischen Durchbildung, die gleichmäßige Vollendung der meisten Bilder lassen sein Selbstgefühl berechtigt erscheinen; in alledem hat Euthymides etwas Großmeisterliches. Nur eines fehlt ihm, das aber hat Euphronios: einen genialen Zug. Einen solchen exakt nachzuweisen, ist freilich schwierig, aber zu fühlen ist er um so leichter; auch Euthymides wird ihn widerwillig gespürt und sich nicht nur gegen den äußeren Erfolg des Euphronios aufgelehnt haben. Man sieht ihn förmlich vor dem Antaioskrater stehen und tadeln, was leicht zu tadeln und sogar von *Klein,* dem Verkünder der Größe des Euphronios, übertrieben gerügt worden ist. § 482 Abb. 392 f. Gr. Vm. Tf. 92 f.

Herakles und Antaios gehören zu den größten Gestalten der ganzen Vasenmalerei; und diese Größe ist nicht nur äußerlich, sondern die ungewohnten Maaße sind mit höchster Kraft und Sicherheit der Zeichnung gemeistert. Die Gruppe baut sich dreieckig auf wie ein Giebelbild und mag von einem solchen abhängig sein; vielleicht auch von einer plastischen Giebelgruppe, was jedoch aus der skulpturalen Formgebung so wenig folgt wie die Abhängigkeit von einem Bild aus der malerischen Behandlung von Haar und Bart des Antaios. Sein Akt ist der ausführlichste des strengen Stiles, zumal in der Angabe der unteren Polster und Sehnen des geraden Bauchmuskels; dagegen ist bei Herakles der Bauch in Seitenansicht nur durch ein paar Sehnenfurchen, wie sie schon bei Klitias vorkommen, gegliedert. Euthymides ist reifer, gleichmäßiger und auch in Einzelheiten überlegen; ob er aber diese riesige Gruppe als Liniengebilde und Ausdruck hätte schaffen können? Die Füße des Herakles, die erschlaffte Hand des Antaios, der Ausdruck seines beklemmten Ächzens sind mit den einfachen Mitteln dieser Kunststufe unübertrefflich gelungen; die ruhige Kraft, mit der Herakles den Riesen niederzwingt, glaubt man auch in seinem unbewegten Antlitz zu spüren. Mit dieser Gruppe großen Stiles hatte sich Euphronios genug getan; mit der Notwendigkeit weiterer Raumfüllung fand er sich leichthin ab. Am liebevollsten sind noch die abgelegten Waffen des Herakles behandelt, das Löwenfell mit verdünntem Firnis leicht malerisch angelegt. Die flüchtenden Frauen sind sicher, aber ohne Feinheit heruntergemalte Typen, unbedeutend, ja roh im Vergleiche mit den köstlichen Frauengestalten des Euthymides; sie beeinträchtigen überdies erheblich die Umrisse der Hauptgruppe, von dem übergroßen Unterschiede des Maaßstabes zu schweigen. Auch die Rückseite ist rasch und fehlerhaft genug gemalt, aber als Komposition und Ausdruck wieder eine ungewöhnliche Leistung. Im Antaiosbilde die unmöglichen Maaßstäbe, hier dagegen die Lösung eines alten Problemes: ein Musiker mit Bema von gleicher Größe wie seine behaglich dasitzenden Hörer, und doch eine gute Füllung dadurch, daß er das Bema vorgebeugt besteigt. Für ihre Zeit ist die Raumfüllung trotz des Motives und vollends die Komposition überraschend frei: Gleichgewicht, wo wir Reihung oder Symmetrie erwarten. Im einzelnen ist die Bauchmuskulatur geschickt zum Ausdruck der Rumpfdrehung benutzt:

auch das erst in der nächsten Generation geläufig. Ex ungue leonem — das ist der Eindruck, den wir von diesem Frühwerk haben, den zweifellos die Zeitgenossen hatten, darunter nicht zuletzt Euthymides.

Abb. 394 Gr. Vm. Tf. 63 Bescheidener ist der Hetärenpsykter: vier Mädchen in loser Reihung beim Gelage. Kein Gesicht und keine Hand ist so fein wie bei der Hekabe des Euthymides, aber welch schwellendes Leben der groß gesehenen Formen trotz des archaisch männergleichen Grundtypus! Den Mädchenakt hat der junge Euphronios offenbar gründlich studiert. Die reine Seitenansicht der flötenden Sekline ist am besten, der Kopf der Trinkenden in Vorderansicht naturgemäß am wenigsten gelungen, und doch ist Leben in den Katzenaugen dieses Mädchens mit dem zweideutigen Namen Palaisto, die Ringerin. Smikra, die dem Leagros ihre Neige schleudern will, wendet sich zu ihr um und rundet dadurch die einfach dekorative Komposition in gewohnter Weise ab. — Am altertümlichsten wirkt die

Abb. 391 Gr. Vm. Tf. 22 Geryonesschale aus der Werkstatt des Kachrylion, im Vergleiche mit Krater und Psykter ein rechtes Schulwerk von gleichmäßiger Sorgfalt und Strenge, die Nebengestalten etwas leblos dekorativ, Gesichter und Gewänder befangen; und doch gilt schon hier: ex ungue leonem. Die Schale gehört zu den größten und reichsten: der großgestaltige Fries läuft unter den Henkeln durch, darunter ein Palmettenband, um das Rundbild und am Fuße roter Firnis. Prächtig ist das Rund gefüllt: Leagros als eleganter Reiter, dessen Roß lebhaft

Abb. 226 den Kopf hochwirft. Der Geryonesfries ist mit alten Typen, die auf Exekias und den chalkidischen Stil zurückführen, doch zu einem eigenen Ganzen gemacht; sehr geschickt ist das Getümmel der Hauptgruppe durch symmetrische Schilde geklärt und die Hauptgestalten sind kraftvoll auch in der Bewegung. Bei den Rindern ringt naturalistische Beobachtung mit ornamentaler Stilisierung.

§ 483 Dies ist die Grundlage unserer Kenntnis; die Thetisscherben sind schon nicht mehr urkundlich sicher, obwohl wir keinen anderen Maler mit gleichem Namensende kennen. Die Übereinstimmung in den Einzelheiten von Köpfen, Körpern, Gliedmaaßen, Gewändern ist freilich so groß, daß man dazu gedrängt wird, die etwas steife Zierlichkeit und übertriebene Durchführung des einzelnen in einem dafür zu kleinen Maaßstab auf fremden

Abb. 417 f. Gr. Vm. Tf. 123 Einfluß zurückzuführen: Peithinosstil und Art der Sosiasschale. Diese letztere darf man deshalb freilich nicht dem Euphronios zuweisen; sie weicht im einzelnen durchweg ab und stammt nach jüngeren Zügen wohl schon aus einer Zeit, in welcher Euphronios seine

Abb. 395 Gr. Vm. Tf. 61 f. eigene Werkstatt besaß. Dagegen ist die Zuweisung des Amazonenkraters von Arezzo eine der sichersten in der ganzen Vasenmalerei; man möchte dies Prachtwerk gegen Ende der Leagroszeit ansetzen. Das Hauptbild ist die großartige Erfüllung dessen, was das

Abb. 391 Geryonesbild versprach. Das Kompositionsschema ist fast gleich; zwei Amazonen in Reih und Glied entsprechen den beiden noch kämpfenden Leibern des Geryones, die Schilde geben wieder Ruhe und dekorativen Halt, aber hier ist keine Lücke und kein Lückenbüßer mehr wie dort beim Hund und bei Iolaos und alles ist restloser Ausdruck des Sieges der beiden Helden über die rings drohende Übermacht. Die Zeichnung ist weniger im einzelnen freier als im ganzen schwungvoller; dadurch ist der Vergleich mit den signierten Gefäßen, der von Äußerlichkeiten wie drei gleichen Schildzeichen bis in die kleinsten Eigenheiten der Zeichnung führt, sehr erleichtert. Grundsätzlich neu ist das Raumgefühl, das sich nicht nur in einzelnen Verkürzungen wie am Fuß einer Amazone, sondern in ganzen Gestalten wie dem prachtvollen Telamon zeigt. Im großen entfaltet sich die Komposition natürlich doch noch völlig in der Fläche, die sie nicht nur glänzend füllt, sondern auch wie mit Klammern zusammenhält: zwei symmetrische Gruppen greifen fest ineinander, Herakles und seine Gegnerinnen mit der Achse der übereinander stehenden Schilde, Herakles und Telamon mit den am Boden liegenden Amazonen. Die Rückseite ist als solche be-

Gr. Vm. Tf. 62 handelt: vier herbeieilende Amazonen wie schon auf schwarzfigurigen Amphoren in ziemlich dekorativer Reihung, den Gefährten auf der Geryonesschale vergleichbar. Ihre Köpfe sind wohl mehr zufällig bei rascher Arbeit als absichtlich verschieden geraten, ähnlich

Abb. 393 wie bei den Nebengestalten auf dem Antaioskrater; denn was herauskam, wenn der Meister individualisieren wollte, zeigt der köstliche kleine Komastenfries, eine überlegen hingeworfene naturalistische Studie. Gewand, Köpfe, Gliedmaaßen machen den Gedanken an eine Gesellenhand völlig überflüssig; der Unterschied von Haupt- und Nebengestalten ist gar nicht

soviel größer als auf dem Antaioskrater. An diesen erinnert auch die ausgiebige Verwendung von verdünntem Firnis; bei Gewändern ist sie mit Recht sehr selten geblieben.

Hier schließt der palästrische Leagroskrater in Berlin mit seinem Gefolge an: eine für den Übergang in den Panaitiosstil wichtige Zuweisung. Die in den mannigfachsten, zum Teil perspektivisch schwierigen Haltungen erfaßten Palästriten sind vielleicht etwas fortgeschrittener als die Jünglinge des Antaioskraters und die Komasten des Amazonenkraters, zeigen aber unverkennbar die zeichnerische Eigenart des Euphronios und nicht minder den naiven Wirklichkeitssinn, den jene bewähren; nur ein Jüngling schwingt den Diskos, bei allen anderen sind aus kleinen Alltäglichkeiten reizvolle Motive gewonnen. Diesem und näher noch dem Antaioskrater verwandt sind die Scherben eines Stamnos mit Athleten und Thetisraub; der früher fälschlich zur Signatur des Phintias ergänzte Inschriftrest kann von dem Namen des neben Leagros gerühmten Antias stammen oder auch zu einer Nereide gehören. Eine Leagrosschale entwickelten Stiles mit Mäander um das Rund gewinnt sogar der epiktetischen Rundbildtypik und dem harmlosen Spiele mit dem Hasen eine gewisse Größe ab; die Komasten der Außenseite berühren sich trotz ernsthafterer Behandlung mit dem Amazonenkrater. Noch etwas weiter auf dem Wege zum Panaitiosstil ist eine Athenodotosschale mit großzügigem Athletenakt im Rund und stürmisch bewegten ausdrucksvollen Kampfbildern. Sie wird mit den vorigen äußerlich verbunden durch eine Silenschale mit beiden Lieblingsnamen, das großartigste aller Silenbilder von wahrer Urkraft des halbtierischen Ausdrucks, das archaische Gegenstück zum barberinischen Faun. Die Zeichnung ist ganz euphronisch und leitet zu der bedeutenden Rundgruppe von Silen und Mänade auf einer Panaitiosschale über. Weitere Zuweisungen an den jungen Euphronios, darunter einige Gefäße mit den genannten Lieblingsnamen, lassen sich mangels zureichender Abbildungen nur unvollkommen beurteilen; manche sind allzu unsicher, andere offenbar falsch. Am meisten für sich haben die einer Amphora und einer Pelike mit dem Namen Leagros. Die Amphorenbilder, jederseits am Hals ein Symposiast, sind nicht bedeutend, das eine Bild der Pelike dagegen ist ein köstliches Frühwerk voll naiv und unmittelbar erfaßten Lebens. „Sieh da, eine Schwalbe!“ „Dort!“ „Wahrhaftigen Gottes!“ „Schon ist's Frühling!“ — diese Rufe eines Jünglings und eines Mannes, die einander gegenüber sitzen, und eines dabeistehenden Knaben sind mit den lebhaften Gebärden der Südländer überzeugend veranschaulicht. Der Mann, dessen Blick die Schwalbe offenbar nicht sogleich erfaßt hatte, dreht sich um und um. In der Zeichnung erinnert manches auffällig an den palästrischen Krater: Haltung, Bewegung, Seitenansicht des Rumpfes; doch ist alles, wie auch die Ringergruppe des anderen Bildfeldes zeigt, erheblich altertümlicher.

Abb. 396 f. Abb. 413 Hartw. Tf. 8 Hartw. Tf. 12 Abb. 407 Abb. 414 Abb. 412

Ob die Iliupersisschale schon die Töpfersignatur und womöglich auch den Namen Panaitios getragen haben kann, ist eine müßige Frage; aber daß sie sich aufdrängt, ist bezeichnend. Man möchte sie verneinen angesichts des Mantels des Priamos, der noch ganz dem Chiton des Reiters auf der Geryonesschale gleicht, bejahen angesichts der freieren Chitonfalten, der flüssigeren anatomischen Zeichnung, der stark bewegten Profile, deren eines genau dem des Herakles mit dem Eber auf einer signierten Panaitiosschale gleicht. Das wehende Haar des Astyanax ähnelt dem des Antaios auf der einen, dem des Wagenlenkers der Panaitiosschale auf der anderen Seite; anderes, so die Winkelstellung des Augensternes, entspricht den genannten unsignierten Leagros- und Athenodotosschalen. Das Innenbild ist ungewöhnlich groß und füllt mit seinem breiten Palmettenrahmen fast das ganze Rund der ziemlich großen Schale aus; der Körper des von Neoptolemos gegen den auf dem Altar sitzenden Priamos geschwungenen Astyanax greift in den Rahmen ein.

§ 484 Abb. 391 Abb. 401 Abb. 392, 402 Abb. 407, 413

Bei der noch größeren Theseusschale ist das gleiche Palmettenband an den Rand geschoben und das Bild mit Mäander umrahmt. Die Komposition ist äußerlich ähnlich, aber unbewegt: der Theseusknabe, dessen Füße ein kleiner Triton stützt, mit Athena vor Amphitrite, im Typus der Einführung des Herakles in den Olymp; sie hält den kostbaren Kranz, der ihm Poseidons Vaterschaft bezeugen und das Dunkel des Labyrinthes erhellen soll. Dies ist eines der stilvollsten Vasenbilder, ein Triumph der Relieflinie in der großartigen, doch nicht leblosen Strenge des Gewandstiles und in der Reinheit und Einfachheit aller Linien, ein Wunder technischer Sorgfalt, die doch nirgends kleinlich wirkt. Und dabei welch köstlich naives Naturgefühl in der Auffassung, welch edle, geläuterte Sinnlichkeit in der Formbehandlung. Dieser zaghaft zutrauliche Theseusknabe ist das archaisch naive Gegenstück zu dem klassisch reifen Idolino, dessen „reine jugendliche Scham mit ihrem unverfälschten Erröten“ *Julius Lange* so tief empfunden hat. Nur zwei Hände sind auf unruhigem Grunde mit steifen Relieflinien gezeichnet, alle anderen Gliedmaaßen sind in ihrer vornehmen Schlankheit aufs Feinste gefühlt. Lebensvoll und blickführend gleitet die Welle der Arme und Hände durch das Bild mit seinen vielen Senkrechten, gegensätzlich gesteigert durch den starren Lanzenschaft, der sie schräg schneidet. Und wie ist das Ganze empfunden: mit jener naiven Sinnlichkeit des Verhältnisses zu den lieben Göttern, wie es

Abb. 398 Gr. Vn. Tf. 5

noch heute der einfache Südländer hat, zutraulich und feierlich zugleich. Das sind nicht die Höhen äschyleischer Religion, aber es ist echte Volksreligion im Gewande griechischen Formgefühles. — Freier wirken naturgemäß die Theseustaten der Außenseite, vier Gruppen mit geschickt trennenden und füllenden Bäumen. Die Bewegung und die einfachen Linien der nackten Körper lassen den Abstand von den unbewegten reichen Gewandgestalten des Innenbildes größer scheinen als er ist; selbst die in herrlichem Bogen schwingende Dominante des Theseus mit dem Stiere, die fast klassisch frei wirkt, findet sich ja schon
Abb. 367 bei den Ringern des Euthymides. Die edle Einfachheit der Profile ist bei dem Unhold
Abb. 409 f. Skiron durch einen kräftigen Winkel ersetzt, wie er von der Iliupersis bis zu der Komos-
Abb. 392 schale, dem reifsten Panaitioswerke, zu verfolgen, und schon beim Antaios vorgebildet ist; im Panaitiosstil ist auch die rückwärtige Stellung des Auges typisch. Früher Panaitiosstil mit Einfluß des Peithinosstiles, das ist die äußerliche Formel für die Theseusschale, die man freilich ungern in eine Formel zwängt. Gewaltig ist der Fortschritt zur Größe auch im Gewandstil gegenüber dem etwas steifen Peithinosstile der Thetisscherben; aber auch diese
Abb. 409 f. Fassung war Euphronios, wie der spätere Panaitiosstil zeigt, noch zu streng; erst die großzügigste freie Rundung bewegter Mäntel war ganz nach seinem Sinn.

§ 485 Den Panaitios rühmen nur zwei signierte Schalen; drei weitere signierte schließen
Abb. 401 f., 405 sich ihnen stilistisch an. Die große Eurystheusschale ist das erste Charakterstück des Stiles,
Gr. Vm. Tf. 23
Abb. 409 ff., 406 die erheblich entwickeltere Komosschale und vollends ihr Gegenstück, die unsignierte Prügelei,
Hartw. Tf. 47–49 hebt das im Komastenfriese des Amazonenkraters spielend versuchte auf die höchste künstlerische Höhe, deren der Gegenstand fähig war; die zeichnerische Meisterschaft adelt ihn wie die malerische in den entsprechenden niederländischen Bildern. Schon das Rundbild
Abb. 405 der Eurystheusschale ist von dieser Art: man glaubt Lysistrate und ihren ungeduldigen Gatten zu sehen. Das Bild wirkt räumlich durch Überschneidungen, Verkürzungen und füllendes Beiwerk, die angelehnte Harfe und den am Nagel hängenden Eßwarenkorb; fries-
Abb. 401 mäßig flächenhafter, doch auch mit Bäumen wie auf der Theseusschale, ist das Eurystheusbild. Beiden gemeinsam ist die Drastik, der selbst der geknickte Knotenstock des jammernden
Abb. 152 ff. Vaters dienen muß; hier ist mit reiferer Kunst wieder der Ausdruck der jonischen Caere-
Abb. 395 taner Hydrien erreicht. Die Individualisierung ist hier nicht so studienhaft wie am Amazonenkrater; im systematischen Teil ist gezeigt, daß der Kopftypus von der schönen Hetäre bis zu dem Jammergreise die gleiche Grundform hat. Ansätze dazu zeigt schon der
Abb. 392 f., 398 Antaioskrater, die Hauptzüge liegen bei der Iliupersis und auf der Theseusschale vor, wo die Grundform auch bereits abgewandelt ist (Triton, Skiron). Dort finden sich auch schon die schlanken, selbst dürren Gliedmaaßen, mit denen es der Maler eine Weile versucht hat; nur Herakles zeigt die wuchtigen Formen wie die Krieger der Iliupersis. Das Gewand steht der Theseusschale teilweise auch noch recht nahe, doch ist der Manierismus des Peithinosstiles verschwunden. Der durchscheinende Frauenkörper bewährt die gleiche Kenner-
Abb. 402 schaft wie der Hetärenpsykter. Die Pferde sind echte Renner: linienschön in ihrer trockenen Schlankheit, aber von ganz unpathetischer Haltung, wie alle Rennpferde in der Ruhe. —
Abb. 409 ff. An der Komosschale, die offenbar der Spätzeit des Panaitios angehört, sind die archaischen
Hartw. Tf. 47 f. 1 Formeln kaum noch fühlbar. Mit den einfachsten Mitteln, so im Grunde nur zwei Schreitmotiven für elf Gestalten, mit ganz leichter Individualisierung, die sich freilich bis auf die Geschlechtsteile erstreckt, ist ein reich abgestufter Ausdruck des nächtlichen Schwärmens und zugleich eine gute dekorative Wirkung erreicht. Dabei sind Proportionen und Linienführung von ausgeglichener, leichtflüssiger Schönheit; die Mantelfalten schwingen groß und frei. Es ist das klassische Komosbild: in der Zeichnung fast schon klassisch und im Ausdruck noch nicht durch klassisches Ethos beeinträchtigt. Im gleichen Sinn ist das unsignierte
Abb. 406 Gegenstück die klassische Prügelei; derartiges duldete die klassische Gesinnung nur
Hartw. Tf. 49 (48, 2) noch in der Komödie, dann allenfalls auch in der Karikatur.

Zwischen diesen Schalen und der Eurystheusschale steht die schlecht erhaltene Heraklesschale in jeder Hinsicht, auch in der freien Behandlung der Rundfüllung. Meisterhaft
Abb. 400 ist Herakles in aufmerksam spähendem Einherschreiten erfaßt, ganz gelungen der Ausdruck des Auges in halber Seitenansicht mit einigen Wimpern. In die Nähe gehören anscheinend die Scherben der Dolonschale. Zu den unsignierten Panaitiosschalen leitet die schlecht erhaltene signierte Athletenschale über. Von den mit einiger Zuversicht

zuweisbaren Schalen, die öfters den Panaitios rühmen, sind mehrere palästrisch. Prachtstücke an Ausdruck und Bewegung sind ein Komosfries mit nackten Hetären, ein Überfall schlafender Nymphen durch Silene und jenes großartige Rundbild von Silen und Mänade, das leider nur aus einer schlechten Abbildung bekannt ist. Die palästrischen Schalen sind lose, mit drei bis vier Gestalten jederseits und meist einigem Füllwerk komponiert; sie fallen wie der Berliner Leagroskrater durch kühne Motive auf. Ein prächtiges Augenblicksbild ist der wie ein lebhaft dozierender Schulmeister von seinem Lehnstuhl herab eifernde Agonothet im Rund der einen Schale. Abb. 408 Hartw. Tf. 11, 45 f. Abb. 412 Abb. 408

An diese Gruppe signierter und unsignierter Schalen läßt sich die Troilosschale nach Zeichnung und loser Komposition recht wohl anknüpfen; die schlanken Rosse und der Gewandstil, der der Heraklesschale nahe steht, weisen bis auf die Eurystheusschale zurück, die Glockenform des losen Chitons sogar bis auf die Theseusschale; das gerade Profil ist auch nur eine neuere Form dessen, was schon der ältere Panaitiosstil kannte, desgleichen der landschaftliche Zug, der ja bereits auf der frühen Geryonesschale anklingt. Auch dies eigenartige Werk kann also von Euphronios bemalt sein. Ihm daraufhin auch die Münchner Kentaurenschalen zuzuweisen, ist äußerst lockend und leicht im einzelnen zu begründen — aber vorläufig nicht zu beweisen; auch die Abneigung, diese parthenonische Großartigkeit einem nah verwandten Unbekannten zuzutrauen, ersetzt den Beweis nicht. Zur Diomedeschale ist das Nötige oben gesagt; sie wird beim frühklassischen Stile näher betrachtet. Was wir mit objektiver Sicherheit von seiner Jugend, mit subjektiver von seiner Blütezeit wissen, genügt, um Euphronios als den ersten Meister einer unvergleichlich hochstehenden Zunft erscheinen zu lassen. Mit Recht hat man von jeher einen genialen Zug bei ihm gespürt. Der Vergleich mit der Plastik zeigt, daß Werke wie der Antaioskrater, der Amazonenkrater, die Theseusschale im wesentlichen auf der Höhe der großen Kunst ihrer Zeit stehen. Hartw. Tf. 58 f. 1 Abb. 399 Gr. Vm II 133 ff. Tf. 86 Abb. 403

Literatur. Allgemeines. *Hoppin* I 376 ff., II 493. Die obige Beurteilung des Euphronios stimmt im wesentlichen mit der von *Furtwängler* überein, der seine abweichende Meinung zuletzt vollkommen geändert hat (Gr. Vm. II 177 f.); sein Schwanken zeigt die Gefahr stückweiser Bearbeitung eines Ganzen (I 27 ff., 102 ff., 110 ff., II 8 ff., 15 ff., 172 ff.). Sein Widerspruch galt *Klein*, Euphronios[2] 1886, und *Hartwig* Meisterschalen 95 ff., 444 ff., 683 f., die etwas in der Art der antiken Literatur alle Fortschritte der Zeichnung ihm und seinem Einflusse zuschrieben, ohne die große Kunst genügend zu berücksichtigen, und mit Zuweisungen irgendwie bemerkenswerter Gefäße allzu freigebig waren. Beide haben aber ein richtiges Gefühl für den Maler gehabt und seine Kenntnis sehr gefördert, wenn auch das einst grundlegende Buch von *Klein* heut infolge seiner schriftstellerischen und sachlichen Schwächen kaum noch brauchbar[1]), geschweige denn lesbar und *Hartwigs* Untersuchung verkehrt angelegt ist: er setzt den Stil des Euphronios als bekannt voraus und beginnt gleich mit dem Zuweisen von Schalen, statt von den Gefäßen mit der Malersignatur auszugehen. Die treffenden Bemerkungen von *Pottier* Cat. 927 ff. leiden nur wenig unter seiner Auffassung des Verhältnisses von Töpfer und Maler (vgl. § 245). *Perrot* X 343, 390 ff., 770 ff. empfindet das Wesentliche richtig, muß aber im Nachtrage gestehen, sich ein Hauptwerk des Meisters erst nach dem Druck seines 56 Seiten langen Abschnittes über ihn genau angesehen zu haben; diesem Grade von Beherrschung des Stoffes entspricht auch sein unmöglicher Ansatz aller Werke mit der Töpfersignatur nach der Schlacht von Platää. Richtig empfunden ist dagegen seine Scheidung von Onesimos, Pseudo-Onesimos und Brygos, 454, 1 f.; nur vermengt er seinerseits wieder Onesimos und den Pferdemeister (Diomedeschale, vgl. §§ 568 f.). Wertlos bis auf die richtige Beurteilung des echten Onesimos ist die im Gewand einer exakten Untersuchung auftretende Arbeit von *Radford* Euphronios and his colleagues, Journ. hell. stud. XXXV 1915; die Verfasserin ist dem Gegenstand in keiner Hinsicht gewachsen. *Beazley* VA 27, 30 f., 82 ff., vgl. Journ. hell. stud. XXXVII 1917, 233 ff., E 2, 8 f., P 7, wovon mir E 9 fraglich ist. Er scheidet wieder mit aller Bestimmtheit Euphronios und den Panaitiosmaler, ebenso *Buschor* in dem noch ungedruckten Texte zur Gr. Vm. Demgegenüber scheint es mir um so nötiger, den anderen Standpunkt zu vertreten, als ich deutlich sage, daß die Frage sich der exakten Beweisführung entzieht. Hier steht Hypothese gegen Hypothese und jede muß auf alle Weise verfochten werden, um den Boden für eine Entscheidung durch neue Funde zu bereiten. Solange mögen sich „Einheitshirten" und „Malerjäger" streiten. *Beazleys* Panaitioswerke scheinen mir übrigens die Brücke zum jungen Euphronios deutlich zu schlagen: man vgl. Abb. 413 (*Hartwig* Tf. 8), das er richtig als Frühwerk bezeichnet mit der Rückseite des Antaioskraters Abb. 393 und mit *Hartwig* Tf. 12 (Abb. 407; vgl. auch den Leagroskrater Abb. 396 f.); Hände: Abb. 398, 414, *Hartwig* Tf. 45 (*Beazley* 85). Von *Beazleys* Zuweisungen vermag ich eine ganze Reihe mangels Abbildungen (wovon einzelne, so *Orsi* Symbolae de Petra, vorhanden, aber mir unzugänglich sind) nicht zu beurteilen. Ihre Nichterwähnung bedeutet daher noch keine stillschweigende Ablehnung. — Wertvolle Bemerkungen auch bei *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 88, 93 ff. (105), 117, der an der Ein- § 486

[1]) Dies gilt auch für die neuere Behandlung, Gesch. d. griech. Kunst I 298 ff., vgl. § 375.

heit des Euphronios festhält, und *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 53ff., 59 ff., 92 ff. Die Leagrosbilder sucht er nach dem anscheinenden Lebensalter des darin vermutlich dargestellten Jünglings anzuordnen, wobei auch die Bezeichnung als παῖς in den Inschriften mithilft. Dies mag gelten, aber die Schlüsse aus den Darstellungen sind doch recht unsicher, und wie sollen wir vollends wissen, wann Leagros sein erstes Verhältnis mit einer Hetäre hatte? (Andere als „stattliche" kamen ja mindestens für Euphronios nicht in Frage und den ersten Schritt tun selten zwei ganz Junge miteinander).

§ 487 Vom Leben des Euphronios wissen wir nur, daß er seinem Namen nach vielleicht ursprünglich Sklave war (§ 34); ein gewisser Wohlstand folgt mehr aus der Langlebigkeit seiner Werkstatt als aus Weihungen auf der Burg, einem Sockel, von dessen Inschrift Name und Stand erhalten sind, und vielleicht auch einem Relief mit Darstellung eines sitzenden Töpfers, dessen Name ebenso verstümmelt ist wie auf den Thetisscherben (*Perrot* 343; Jahrb. II 1887, 144; *Lechat* Sculpt. att. av. Phidias 367; ernstliche Bedenken erhebt *Langlotz* 92 f.). Die Tätigkeit bei Kachrylion ergibt nichts für die Frage nach seiner Lehrzeit; daß der kümmerliche Smikros sein Lehrer war, ist schwer denkbar; die hoffnungslos strittige Inschrift unter dem Herakles jener unsignierten Amphora, δοκει : Σμικοι : ναι, kann dies auf keinen Fall erweisen (Gr. Vm. II 9; *Pottier* 945ff.; vgl. *Beazley* Annual Brit. Sch. Athens XVIII 218, 1, allzu kühn). Da die Grammatik nicht hilft, sprechen innere Gründe am ehesten für *Furtwänglers* Annahme einer, wie oben vermutet, höhnischen Frage an Smikros (§ 476). — Von seinem Verhältnis zu anderen Malern in seiner Werkstatt wissen wir sicher nur, was wir sehen: die Schale des Onesimos zeigt keinerlei nähere Beziehungen zu den anderen Gefäßen der Werkstatt, weder zur Troilosschale (*Hartwig, Pottier,* vgl. §§ 497, 501) noch zum Pferdemeister (Diomedeschale, *Perrot* X 446ff.); vgl. u., Schluß. — Lieblinge. Leagros früh mit Malersignatur und unsigniert, letzteres auch in Verbindung mit Athenodotos, der auch allein unsigniert. Panaitios, ohne Verbindung mit anderen Lieblingsnamen, auch bei Duris, der den Panaitiosstil des Euphronios auf einer Schale auffällig nachgeahmt hat; die meisten Panaitiosgefäße stehen dem Euphronios mehr oder minder nah und sind ihm daher fast alle zugewiesen worden. Glaukon (Sohn des Leagros) auf der Diomedeschale. Der Name Lykos steht auf der Schale des Onesimos auf einem Säulenkapitell und im Segment, ohne καλός, ferner auf der Troilosschale, wo καλός verloren scheint; als Ephebenname findet er sich auf dem unsignierten palästrischen Leagroskrater neben anderen, als Lieblingsname ist er häufig bei mehreren namenlosen Malern, deren Werke *Hartwig* teilweise seinem Pseudo-Onesimos zuschreibt. Die Schalen Jahrb. III 1888 Tf. 4 und Anz. XIII 1898, 135 f. gehören vielleicht dem gleichen Maler, aber sicher nicht Onesimos. Von diesem verbreiteten Lieblingsnamen ist der Ephebenname auf dem Leagroskrater offenbar zu trennen (trotz *Pottier* 943, der die Auflösung des strengen Stiles bei Onesimos für altertümlich hält; richtig *Hartwig* 555, 1); anscheinend noch erheblich älter ist der Liebling Lykos auf einer schwarzfigurigen Augenschale (*Klein* 51, 111 ff.). Die sonst unbekannten Lieblinge Philiades und Xenon auf dem unsignierten Amazonenkrater, Erothemis bei Onesimos. •• las auf dem Antaioskrater.

Abb. 391 Werke. Abbildungen. Signiert: 1. Geryonesschale Gr.Vm. Tf. 22 (Abb. 391). — 2. Hetärenpsykter
Abb. 392ff. Tf. 63 (*Hoppin* 405; zum Teil Abb. 394). — 3. Antaioskrater Tf. 92 f. (Abb. 392 f.); Louvre Tf. 100 f.; *Perrot* X 405, 409 Tf. 8; vgl. *Berchmans* Esprit décoratif Tf. 2. — 4. Thetisschale Jahrb. III 1888 Tf. 2, ergänzt durch Journ. hell. stud. XIV 1894, 190 f.; dort und bei *Hartwig* 250 wird der Name zu dem des Peithinos „verbessert". *Hoppin* 379. — 5. Iliupersisschale Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 3 (*Hoppin* 383); Berlin Nr. 2281. — 6. Theseusschale Gr. Vm. Tf. 5; Journ. hell. stud. XXXV 1915 Tf. 4; *Perrot* X
Abb. 398, 401 f., 405 Abb. 400 422 f. Tf. 9 (Louvre Tf. 102; Abb. 398). — 7. Eurystheusschale Gr. Vm. Tf. 23 (Abb. 401 f., 405; *Murray* Designs Tf. 7, 27). — 8. Heraklesschale Amer. Journ. Arch. XX 1916 Tf. 2ff. (Abb. 400; *Hoppin* 392; *Curtius* Berl. phil. Woch. XL 1920, 1159 beurteilt das flüchtige Werk zu hart). — 9. Dolonschale Mon. d. Inst. II Tf. 10A (W. V. V Tf. 5, 1; *Klein* 137, 152, 157; *Hoppin* 395), ergänzt durch Arch. Zeit. XL 1882, 47 (Zugehörigkeit der Scherbe b stilistisch möglich, aber nicht sicher, vgl. *de Ridder* Bibl. Nat. II Nr. 526). — 10. Athletenschale *Beazley* 86, 10 (Journ. hell. stud. XXXV
Abb. 409—411 1915, 124, 55)[1]. — 11. Komosschale *Hartwig* Tf. 47 f. 1 (Abb. 409 ff.). — 12. Troilosschale *Hartwig*
Abb. 399, 404 Tf. 58 f. 1 (*Hoppin* 403). — 13. Schale des Ones]imos *Hartwig* Tf. 53 (*Hoppin* 401). — 14. Diomede-
Abb. 415 schale *Hartwig* Tf. 51 f. (Abb. 415; *Hoppin* 385). — Signatur fraglich: 14a. Auf der zweifellos
Abb. 416 von der gleichen Hand wie 14 bemalten Orpheusschale, Journ. hell. stud. IX 1888 Tf. 6 (*Hoppin* 381; *Perrot* X 708 f.) ist von einer Töpfersignatur das Verbum erhalten; daß es die des Euphronios war, wäre nur dann sicher, wenn er zugleich der Maler war. — 15. Amazonenamphora *Pottier* Cat. 944ff. G 106 (107): Name ohne Verbum. — Unsigniert: 16. Heraklesamphora (Amazone) Gr. Vm. II 9 (Mon. Piot IX 32, 35, 37; Louvre G 107). — 17. Amazonenkrater Gr. Vm. II 14
Abb. 395 Tf. 61 f. (Abb. 395). — 18. Leagrosamphora, Symposiasten, Louvre Tf. 90, 30; *Beazley* VA 30. — 18a? Leagrospelike, Frühlingsschwalbe und Ringer, *Waldhauer* Ant. Vasen d. Ermitage Tf. 3 (russisch); schlecht Mon. II Tf. 24; *Waldhauer* verdanke ich Photographien, nach welchen ich die Zuweisung
Abb. 396 f. als Frühwerk verstehen kann. — 19. Palästrischer Leagroskrater Abb. 396 f.; *Hoppin* Euthymides[2] Tf. 20 f.; Arch. Zeit. XXXVII 1879 Tf. 4 (schlecht); Berlin Nr. 2180. — 20. Stamnos, Athleten, Thetisraub, Anz. XXXIII 1918 zu 68 (Jahrb. XI 1896, 185; Journ. hell. stud. XII 1891 Tf. 22 f.;
Abb. 413 *Hartwig* 185); vgl. § 474. — 21. Leagrosschale, Jüngling mit Hase, Komos, *Hartwig* Tf. 8, Abb. 413 (nach der Berichtigung im Leipziger Winckelmannsblatt 1919: die rechte Hand angepaßt). —
Abb. 407 22., 23. Athenodotosschalen: Komos; Athlet, Kämpfer, *Hartwig* Tf. 11, 12 (Abb. 407). — 24. Leagros-

[1]) Der Freundlichkeit des Besitzers, Herrn *C. W. Lunsingh Scheurleer* im Haag, verdanke ich Durchzeichnungen. Die Schale ist trotz ihrer schweren Zerscherbung und Zerfressung wichtig, da sie sich in vieler Hinsicht mit den unsignierten palästrischen Panaitiosschalen berührt (vgl. zumal Nr. 28, 32).

und Athenodotosschale, Silen, Abb. 414 (*Beazley* 82). — 25.–30. (31?) Panaitiosschalen. 25. Silen und Mänade *Klein* 280 (Abb. 412). — 26. Silene und Nymphen, *Hartwig* Tf. 45. — 27. Palästra *Beazley* 83; Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 16, 2. — 28. Palästra XXXVI 1878 Tf. 11 (*Klein* 284), nach *Hartwig* 462 stark ergänzt. — 29. Agonothet („Schulmeister") *Hartwig* Tf. 46 (Abb. 408). — 30. Palästrit Gaz. arch. X 1887, 112 (*Perrot* X 373). — 31. Nackte Hetäre Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 83 Tf. 2, 1. Liebling Panait]ios? Die Schale, das Gegenstück zu Nr. 22, würde mit dieser zusammen Panaitios und Athenodotos ähnlich verbinden wie Nr. 24 diesen und Leagros. — 32. Palästraschale *Beazley* 84. — 33. Reitbahnschale Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 11 (*Klein* 287), Ergänzungen vgl. *Wolters* Jahrb. XXXI 1916, 126, 1. — 34. Prügeleischale *Hartwig* Tf. 48, 2 f. (Abb. 406); Angabe der erheblichen Ergänzungen *Waldhauer* Anz. XXXVIII 1913, 91 ff. — 35., 36? Kentaurenschalen Gr. Vm. II 133 ff. Tf. 86 (Abb. 403). Abb. 414 Abb. 412 Abb. 408 Abb. 406 Abb. 403

Einzelheiten. Ornamentik. Doppelrahmen des Rundbildes wie bei Nr. 6 auch bei 34, doch nur aus zwei Mäandern bestehend. Der Mäander ohne Einlagen bis auf 8 (ungewöhnlich, vgl. Duris, Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 1, Panaitiosschale) und 12. — Technik. *Reichhold* Gr. Vm. I 105, 113 betont den Unterschied von Leagros- und Panaitiosstil; „gewissenhafteste" und „flotteste" Arbeit, die er als Grund anführt, erweisen aber nicht einmal auf der gleichen Stilstufe Verschiedenheit der Malerhand; seine eigene Bemerkung über die Theseusschale, 30, verknüpft beide Stilstufen; die „enorme Sicherheit" der Zeichnung an der Eurystheusschale rühmt *Furtwängler* 112. Auf eine technische Glätte wie bei der Geryonesschale hat Euphronios bald keinen Wert mehr gelegt; *Hartwig* sieht in der flotten Behandlung alles Technischen geradezu ein Kennzeichen, vielfach freilich bei fraglichen Zuweisungen. Nach *Sauer* rote Pünktchen an der Basis der Brustwarze der Palaisto, der Kreis ihres Augensternes zur Hälfte rot. — Zeichnung. Die Proportionen schwanken in Höhe und Breite, ohne sich weit von dem verbreiteten Ideal eines kräftigen hohen Wuchses zu entfernen, weder bei großem Kopfe (Nr. 7, 17, 21, 24) noch bei allgemeiner Mächtigkeit wie bei Herakles Nr. 7 f.; stärkste Individualisierung bei den Komasten Nr. 17, größte Ausgeglichenheit Nr. 11. Schmächtige Gliedmaaßen am entschiedensten im älteren Panaitiosstile, Nr. 6 f. — An den Köpfen ist die ganze Entwicklung vom strengarchaischen zum frühklassischen Typus zu verfolgen, vgl. §§ 385 f.; in diesem Rahmen starke Schwankungen und Individualisierungen; die Abwandlung der Grundform bei Nr. 7 verfolgt § 384. Schon auf dem Antaioskrater ist das bewegte Profil des Sitzenden vor dem Flötenspieler auf dem Wege zum Panaitiosstil, vgl. Nr. 19 f. Weitgehende Individualisierung flüchtig Nr. 17 (Komasten), fein besonders Nr. 34 (29). Die Nase am stärksten im frühen Panaitiosstil, wo das Auge besonders tief und rückwärts sitzt (Nr. 6 f., 27, 29, 33, mausartig); die Abschrägung der Spitze stark Nr. 8 (Rundbild unbeschädigt), vgl. den Theseus des Euthymides, Gr. Vm. Tf. 33. Das Auge wird im Panaitiosstile durch leichte Verschiebungen von Umriß, Stern und Braue immer feineren Ausdrucks fähig, vgl. besonders Nr. 7 f., 11; dagegen ist das Schielen des Astyanax natürlich nicht mit *Hartwig* 151 physiologisch, sondern ideographisch zu erklären, §§ 387, 389. Der Winkel wird im Panaitiosstil öfters, aber nicht regelmäßig leicht geöffnet, vgl. besonders 7, 34; ein Ansatz dazu schon 20. Oberlidstrich Nr. 12, Rund. Wimpern nur um den inneren Winkel, ein Schritt zur Seitenansicht, Nr. 8, 17 (Thraso). Das Ohr meist einfach andeutend, zeitweilig mit Gliederung des Lappens (Nr. 3, 17, 6 Amphitrite, vgl. Euthymides, Kleophrades). Greisenhaar weiß Nr. 5. — Am Körper vereinfacht sich die Innenzeichnung von dem lehrhaft übertriebenen Rumpfe des Antaios Nr. 3 und den Fältchen an Händen und Füßen im älteren Stile zu der leicht andeutenden Behandlung der Komosschale Nr. 11 (die Abb. grundsätzlich wohl zuverlässig, im einzelnen zu prüfen; verdünnter Firnis im Rundbilde verlöscht). Leichtflüssig schon die Rückseite von 3, vgl. die Phayllosamphora des Euthymides, Gr. Vm. Tf. 81; das Schema gelockert Nr. 23; flüchtige Andeutungen Nr. 17, Komos. Ein Hauptkennzeichen, das bis in den frühen Panaitiosstil reicht (Nr. 27) ist die sonderbare Engstellung der Brustwarzen, oft mit Muskelstrichen daneben (§§ 377 f.). Erst von der späteren Leagroszeit an wird das Brustbein mit einer Relieflinie gekennzeichnet; daher sperren die Schlüsselbeine anfangs oft; später stoßen sie meist ohne Umbiegung (21) aneinander. Die Brustmuskeln bei Schrägansicht bisweilen als ein Bogen, vgl. Skythes, Euthymides (17, 19). Weniger kennzeichnend als die Engstellung der Warzen ist der obere Abschluß des Bauches (Brustkorbrand) mit zwei Birnen, die zwischen sich und den oberen Muskelpolstern eine Raute bilden (vgl. Euthymides). Die untersten Polster bisweilen auch bei Duris und beim „Berliner Meister" ähnlich (Gr. Vm. Tf. 48; 106, 2). Die Rippenmuskeln sind anfangs nur durch einfach stilisierte Haken angedeutet, doch sind schon bei Antaios die Zacken des schrägen Bauchmuskels durch kleine Striche gegeben, die Haken also als Sägemuskel aufgefaßt; weiterhin wechselnd, auch einfach gerade Striche für alles, wofern überhaupt etwas. Die Muskelecke des Weichenwulstes ist nicht so plastisch von der (anfangs noch steilen) Beckenlinie getrennt wie bei Euthymides. Wirbelsäule bezw. Rückenmuskeln zweilinig (6, 23, 27 ff.) Rumpf ausnahmsweise behaart 8, 28. Am Knie ist ungewöhnlich die häufige Angabe der Nebenknorren des Oberschenkelknochens, was von vorn wie eine Verdreifachung der Kniescheibe wirkt (20; erscheinungsgemäßer 7; vgl. besonders 1, 3, 11, 17); Andeutung bei Phintias, unsigniert, Gr. Vm. Tf. 112; bei ihm auch die Aponeurosen des geraden Bauchmuskels ähnlich wie am Antaios, Tf. 91, und die dreistrichige Zeichnung des Knöchels, die bei Euphronios anfangs fast regelmäßig ist (vereinzelt noch auf 7). Die Betonung des Ellbogens, von Andokides an zu verfolgen, ist nicht so kennzeichnend wie *Furtwängler* II 176 sagt. Die steifen Finger der Thetisscherben stehen in der gleichen Entwicklung, die Hautfältchen ähnlich vielfach im Leagrosstile, die Mittelhand genau so bei dem Herakles auf 3. Vom Leagrosstil an sehr natürlich lose geöffnete Hände, so Nr. 21, 6, 24. — Das Gewand ist, wie *Perrot* richtig sagt, im Rückstand hinter dem Körper und anfangs besten § 488 Abb. 398 Abb. 395, 400 ff., 405, 413 f.; 409 ff. Abb. 398, 401 f., 405 Abb. 401 f., 405 Abb. 403, 405 Abb. 395, 406 (408) Abb. 398, 400 ff., 405, 408 Abb. 369 Abb. 401, 405, 409 f. Abb. 401, 405 f.; 399 Abb. 400, 395 Abb. 392 f., 395 398 Abb. 392 Abb. 409 f. Abb. 393, 366 Abb. 407, 395 Abb. 413 Abb. 395—397 Abb. 392 Abb. 408 Abb. 391 f.; 395 409 f. (383) Abb. 392; 398, 413 f.

Abb. 392 f. Falles sorgfältig steif, auf 3 flüchtig behandelt. An Euthymides erinnern nur die Wellenfalten aus
Abb. 391 dünnem Firnis an Mänteln auf 1 und 4. Euphronios hat den Mangel wohl gefühlt und verschie-
Abb. 395, 398 denes versucht: Tönung (17), Peithinosstil (4, 6), Auflösung der ornamentalen Stilisierung, so am
Abb. 402 (412) Chiton schon bei 5 und mehr bei 7, aber ungleichmäßig und auch bei 12 kaum weiter als 7 f. (25)
und daher nicht auf der Höhe von Brygos oder auch nur Hieron. Den weniger Hindernisse bieten-
Abb. 406, 409 ff. den Mantel hat er dagegen in immer freierer und größerer Rundung auf der Bahn des Euthy-
Abb. 396 f. mides weiter entwickelt; schon 8 sehr großzügig; Anfänge 19, Rundung schon 6. Kennzeichen der
Faltenbündel des älteren Stiles: die Gratfalte der Schwalbenschwänze meist konvex, die Faltenbündel
oft wenig keilförmig. Faltenloser Chiton mit Tupfen unter dem Panzer: 5. Fell unbewegt, wie
teilweise noch am Parthenon: 8, 33. — Haltung und Bewegung. Aus der Fülle von Motiven
Abb. 400 ist das einfache Schreiten des Herakles auf 8 als ungewöhnlich gelungen hervorzuheben. Der Arm
Abb. 399, 406, 412 über dem Kopf auf 12, Rundbild, beweist nichts für den Pseudo-Onesimos, vgl. 25, 27, 34; auch
Abb. 405 die seltene Vorderansicht beider Füße verbindet 12 mit 7. Die Bewegung des Achill auf 12 außen
gilt mit Unrecht als lahm: er schleift Troilos mit ruhiger Kraft an den Altar. — Tiere. Ent-
Abb. 391 wicklungsgeschichtlich zu beurteilen nur das Pferd. Von 1 sind trotz dessen schwererem Schlage
Abb. 402, 404 7, 12, 33, die eng verwandt sind, leichter abzuleiten als die schweren Tiere des Onesimos mit dem
zu weit gegen die Nase verschobenen Auge; auch dem Pseudo-Onesimos steht 33 durchaus nicht
nah (*Hartwig* 529). Anders der „Pferdemeister" (14, vgl. §§ 568 ff.). Rind: der Stier 6 ein-
Abb. 391, 409 f. heitlich gegenüber 1, wo die Vorderteile ornamentaler. Der tote Hund auf 1 gut beobachtet; vgl. 11.
§ 489 Perspektive. Einzelheiten werden hier nicht zusammengestellt, doch ist auf die Verwandtschaft
Abb. 395, 405 der räumlichen Komposition in der Telamongruppe auf 17 und im Rund von 7 zu verweisen. —
Komposition. Warum die räumliche Lockerheit auf 12 als Grund gegen die Hand des Euphro-
nios aufgeführt wird, ist unerfindlich; vgl. 2, 3 hinten, 27, 28 ff., 33. Zur Wirkung der Lanze bei
Nr. 6 *Waldmann* Lanzen, Stangen u. Fahnen in d. graph. Frühwerken d. A. Dürer 10 f. — Dar-
Abb. 391 f. stellungen. Zu den Frauengestalten bei der Erlegung von Unholden, Nr. 1, 3, vgl. *Robert*
Arch. Hermeneutik 147. Daß die Frauen und Töchter der Unterlegenen dem Sieger anheimfallen,
ist selbstverständlich und der natürliche Mensch findet darin auf keinen Fall eine „nicht auszuden-
Abb. 392 kende Frivolität". Nr. 3: Antaios kann nicht, wie *Furtwängler* will, mit dem Kinn auf Herakles
drücken; bei offenen Zähnen würde der Druck nur den Oberkopf heben. — Nr. 5: *Gurlitt* Gött. gel.
Abb. 398 Anz. 1892, 527 gegen *Noack* Aus der Anomia. — Nr. 6: Heraklestypik, *Jacobsthal* Theseus auf
Abb. 405 dem Meeresgrunde 6 f. — Nr 7: Der alte Katalog des Brit. Museums sah in dem Hetärenbilde
nach Art der Zeit Alkaios und Sappho wie *Panofka* in dem bei *Klein* 100 (Lieblingsinschr. 94)
Orest und Iphigenie; *Kleins* gefühlvolle Deutung des letzteren ist aber kaum besser. Bei Eurystheus
sein Vater Sthenelos und seine Tochter Admete: *Robert* a. O. 148. — Nr. 8: Herakles bei Iphitos
und bei Busiris, letzteres kaum zu bezweifeln; vgl. *Zahn* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1268 zu
Abb. 414 Louvre Tf. 94, 50. Oichalia *Robert* Hermes LII 1917, 480. — Nr. 24: das Tanzmotiv, vgl. 17,
Abb. 406 schwerlich als Sitzen gedacht; anders *Hartwig* 181, wo der Jüngling auch nicht auf der Amphora
sitzt. — Nr. 34: mit *Hartwig* 473 an die Rückkehr von den Brauronien zu denken, ist mindestens
unnötig; Ähnliches kann auch heut auf der Patissiastraße vorkommen. — Inschriften. Beide Sigma-
formen Nr. 11, 34; 12 vielleicht nur vierstrichig.

Zuweisungen, Verwandtes. Die obigen Ausführungen und Einzelangaben enthalten die Hauptbegründung für die mit Nr. 16 (15) beginnenden Zuweisungen sowohl wie für die Fortlassung vieler früherer Zuweisungen; mehr könnte nur die hier unmögliche genaue Besprechung der einzelnen Gefäße geben. In Zweifelsfällen ist volle Sicherheit nicht erreichbar und bisweilen auch nicht allzu wichtig, so bei *Hartwig* Tf. 14, 1 oder 44, 1 f.; schon wertvoller wäre Klarheit über Tf. 14, 2; mir sind alle mehr oder minder bedenklich; am ehesten kommt Tf. 14, 1 in Frage. Der Psykter *Emmanuel* Essai sur l'orchéstique grecque, Diss. Paris 1895 Tf. 1 a, b (Louvre G 58) steht dem jungen Euphronios gewiß nah, ist aber doch schwerlich von ihm bemalt (*Beazley* 31 frageweise). — Die Ken-
Abb. 403 taurenschalen Nr. 35 f. entziehen sich durch ihre Entwicklungsstufe der überzeugenden Zuweisung
Abb. 399 ebenso wie die signierte Troilosschale; doch findet auch manches zunächst scheinbar Abstechende
Abb. 400 Anknüpfung bei Euphronios, so die Behaarung bei Nr. 8, 28, das Rundbild Gr. Vm. II 135 bei Nr. 8;
Abb. 402 der Pferdetypus ist als absichtliche Vergröberung von Nr. 7, 12, 33 verständlich. Die Arme des
Abb. 392, 405 sterbenden Kentauren erinnern im ganzen an Antaios, der ausgestreckte im Linienzug an Nr. 7 und
Abb. 398, 401 f., 408 sogar 6, zwei Kentaurenköpfe an 7, 29, die Felle an 8, 33 u. a. m. — Die wichtigste, oben bereits
Abb. 418 abgelehnte Zuweisung ist die der Sosiasschale, *Hauser* Gr. Vm. III 21 Tf. 123 nicht ohne Vorbehalt; *Beazley* 31, 12 (§ 492). Ein genauer Vergleich zeigt innerhalb des gemeinsamen Rahmens der Zeit und des Peithinosstiles nichts als Abweichungen; dazu kommt eine Neigung zum Kleinen und Feinen zumal im Gewand, welche Euphronios auch an den Thetisscherben und der Theseusschale fernliegt. Daneben finden sich aber gerade auch am Gewand freiere Züge, besonders an den Mänteln von Athena und Dionysos, die im Vereine mit dem entwickelten Kopftypus des Rundbildes frühestens in die Athenodotoszeit weisen. Der Maler ist weniger großzügig als Euphronios, trotz des erstaunlichen Rundbildes. — Auch die bei Phintias erwähnte Antaiosschale mit dem Liebling Athenodotos weicht im einzelnen vielfach ab und der Ringkampf ist eher eine abschwächende Schlimmbesserung des Antaioskraters (Journ. hell. stud. X 1889 Tf. 1). Den Jüngling im Rundbild hält *Buschor* Jahrb. XXXI 1916, 79 für den jungen Duris, weil auf der Schale in seiner Hand steht ὀδοῦ, möglicherweise gleich ὁ Δοῦρι (*Rhomaios* Ἐφ. 1907, 225); Euphronios, dessen Panaitiosstil Duris anfangs folgte, rede hier seinen Schüler an (vgl. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 83). Solche Versuche, in das Treiben im Kerameikos hineinzusehen, bedürfen jedoch einer festeren Grundlage, wie sie die Euphroniosinschrift des Euthymides bietet. — *Beazleys* Zuweisung des Euxi|theoskraters Louvre Tf. 91, 33

kann ich nach der Abb. nicht genau beurteilen, doch glaube ich Abweichungen zu sehen. — Auch die bedeutenden Leagrosschalen *Hartwig* Tf. 9 und vollends 15, 2—16 weichen im einzelnen durchaus ab. — Von sonst Abzulehnendem sei außer vielen Zuweisungen von *Hartwig*, die immerhin Verwandtes beibringen, folgendes genannt: Anz. VII 1892, 163 f. 28 (nahestehend); VIII 1893, 88 Tf. 2 (Journ. hell. stud. XXXV 1915, 139); Boll. d'arte X 1916, 341 (§ 477, Myson); Jahrb. XIV 1899, 155 Tf. 4; Arch. Zeit. XLIII 1885, 256 Tf. 17 (Bedenken gegen die Echtheit äußert *Jacobsthal* Göttinger Vasen 61, 1; vgl. jedoch *Beazley* bei *Hoppin* II 493 zu I 412). Mon. Piot XX Tf. 5 hat mit Euphronios nichts zu tun. — Zuweisungen an Onesimos: *Swindler* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 342 f. 20 f.; die abgebildeten Scherben genügen nicht zur Entscheidung. *Beazley* 88 f. Der Ruhm des Onesimos in der archäologischen Literatur ist mir gänzlich unverständlich. Ich kenne kein zweites Gefäß mit der gleichen flauen und unbestimmten Zeichnung, was nach *Hartwigs* Angaben nicht nur auf Täuschung durch den Erhaltungszustand und seine Tafel beruhen kann. Dennoch ist dieser kümmerliche Geselle von den ersten Forschern sowohl für den Panaitiosmeister wie für Brygos gehalten worden: die höchste Ehre, die einem Vasenmaler widerfahren kann. Dies Rätsel vermag ich nicht zu lösen, stehe damit aber nicht ganz allein: *Radford* Journ. hell. stud. XXXV 1915, 131 ff. Zu Brygos s. u. *Beazleys* Zusammenstellung kann ich nicht beurteilen, weil von seinen 25 Zuweisungen nur wenige abgebildet sind; aber auch diese scheinen mir mit der signierten Schale nur sehr fern verwandt. Seine Nr. 5 ist meine Nr. 33; denn auch *Beazley* schwankt, ob sein Onesimos nicht der Panaitiosmeister sei.

Peithinos und Sosias

§ 490 Abb 417f. Hartw. Tf. 24, 1; 25. Gr. Vm. III 13 Tf. 123

Von dem Maler Peithinos, der den schönen Athenodotos rühmt, und von dem Töpfer Sosias besitzen wir je eine Schale, von diesem außerdem einen kleinen Untersatz mit der Gestalt eines hockenden Silens in Vorderansicht, der nicht von der gleichen Hand gemalt zu sein braucht. Peithinos ist schon oft genannt worden als der Eponym jenes in der Gesamtkunst dieser Zeit verbreiteten Manierismus, der den letzten Kampf der ornamentalen Formeln und der preziösen Eleganz des Archaismus gegen das unaufhaltsam vordringende Doppelstreben nach natürlicher und schlichter Wiedergabe der Erscheinung und nach Vereinfachung der Formensprache darstellt. Auch er verleugnet die allgemeine Entwicklungsstufe der Athenodotoszeit nicht und seine raffiniert unanständigen Päderastengruppen lassen an Schärfe der Beobachtung nichts zu wünschen übrig; aber die Stärke seiner Zeichnung liegt doch durchaus im Ornamentalen. Auch die obszöne Entblößung ist umrahmt und hebt sich ab von den Gewändern, die Hauptträger des Stiles sind. So stark im Grunde der perspektivische Gehalt der Faltengruppen, Schwalbenschwänze und Rautensäume ist, so wenig die natürliche Rundung und Bewegung der Säume übersehen ist, die Wirkung ist doch ganz flächenhaft und ornamental infolge der gesuchten Regelmäßigkeit und Symmetrie, des schroffen Gegensatzes zu glatten, bei den Chitonen fein besternten Flächen, der stoffwidrigen, fast völligen Durchsichtigkeit auch der Mäntel. Die einfacheren, stellenweise sogar frei auslaufenden Querfalten der Mäntel ändern daran um so weniger, als sie bei zusammengeschobenen Massen auch zu abstrakten Parallelen erstarren. Dieser Linearstil ist am Haare mehrfach zur wahren Augenqual geworden: haarscharfe Parallellinien sind mit erstaunlicher Technik ganz dicht gereiht (bei Peleus fein geritzt). So überfüllte der Maler die wenig ausdrucksvollen Umrisse seiner kunstlos gereihten, aber dekorativ nicht unwirksamen Gestalten und Gruppen mit Linien, die bei aller Regelmäßigkeit doch im Ganzen nicht klar wirken, sondern das Auge nur verwirren. Für den Grad des organischen Gefühls des Malers ist es bezeichnend, daß die Schlangen der Thetis im Rundbild körperlose punktierte Bänder, und daß die verschränkten Finger des Peleus reine Mäanderhaken sind. Dennoch sind seine Gestalten mit einigem Können sorgfältig im Typus ihrer Zeit gezeichnet, aber selbst neben den rasch hingemalten Jünglingen des Euphronios auf der Rückseite des Antaioskraters wirken sie trotz einzelner gut erfaßter lüsterner Bewegungen im ganzen starr; von der naiven Liebenswürdigkeit der euphronischen Jünglinge ist bei ihnen vollends keine Rede. Naiv scheint Peithinos überhaupt weder künstlerisch noch menschlich gewesen zu sein [1]).

Abb. 417

Abb. 393

§ 491 Abb. 398 Abb. 418

Welch großartiger Wirkung der Peithinosstil in der Hand eines wahren Meisters fähig war, haben wir an der Theseusschale des Euphronios gesehen. Auch der Sosiasmaler ist ein größerer und echterer Künstler als Peithinos und ihm sogar an technischer Meister-

[1]) Sentimental auch kaum; denn man darf den einzelnen Lückenbüßer neben den Liebespaaren schwerlich mit Hartwig „die erste sentimentale Figur der griechischen Vasenmalerei" nennen: es ist eine Wiederholung des einen Liebhabers, schwerlich tiefer empfunden als der einzelne Komast neben Pärchen auf dem schwarzfigurigen Bilde Strena Helbigiana 64.

schaft eher noch überlegen; denn wenn er auch nicht überall die äußerste Sorgfalt üben will, wo er es will, geschieht es mit so wunderbarer Leichtigkeit des Striches, daß man auch in der strengsten Stilisierung keine Starrheit spürt. Ihm ist der Peithinosstil nicht Selbstzweck; er handhabt ihn freier und lockerer als Peithinos, mehr als schmückendes Beiwerk, und strebt daher auch die Großartigkeit der euphronischen Stilisierung gar nicht an. Aber zur Schilderung des höfischen Glanzes der dichtgedrängten Götterschar, deren thronenden Kreis Herakles mit scheuem Staunen betritt, dient ihm die preziöse Zierlichkeit des Gewandstiles ebenso wie andere Mittel bis zu den goldenen Früchten der Horen. Derartige Bilder gab es indessen mehr; einzig ist die Sosiasschale nicht durch den Götterfries, sondern durch das Rundbild: Achill, der Patroklos verbindet. Die älteren Hauptwerke des Euphronios sind gewiß großartiger, die jüngeren von überlegener Freiheit, aber die unerhörte Vollendung des Achillesbildes verträgt doch jeden Vergleich — oder vielmehr, sie lehnt jeden ab; nicht weil sie darüber stände, sondern weil sie allein steht. Es ist ein Bild schlechthin, ohne daß man ihm deshalb vorwerfen könnte, daß es kein rechtes Vasenbild, d. h. nicht dekorativ genug sei; das fast ebene Rund der handlichen Schale stellt keine besonderen tektonischen Anforderungen und verlangt keine Fernwirkung; und die Vasentechnik ist mit so spielender Meisterschaft gehandhabt, daß sie nichts fordert, sondern ausschließlich dem dient, was der Maler will. So wirken die feinsten Hautfältchen nicht kleinlich, denn sie sind so leicht und unaufdringlich hingesetzt, daß sie im richtigen Maaßstabe zum Ganzen stehen und dessen innere Größe eher noch steigern.

Mit Recht sagt *Hauser*, daß sich kein vollendeteres Bild der großen Malerei dieser Zeit denken läßt, mit Recht empfindet *Bulle* in der durch verschiedene Dichte abgetönten Musterung der Waffen einen Ersatz für die Farbenwirkung der großen Malerei. Ihr folgt der Meister zweifellos auch in der für die Vasenmalerei dieser Zeit noch unerhörten Seitenansicht des Auges mit dem malerisch behandelten Stern und in der weißen Farbe der Zähne und des Verbandes. Die treue oder auch freie Kopie eines Gemäldes braucht das Vasenbild deshalb noch nicht zu sein, wenngleich dies nicht unmöglich ist. Die Leistung des Malers wäre darum nicht geringer zu schätzen; in einer festen Typik steht er ja sowieso. Abb. 327 Wir kennen das Schema des Achill schon von einem Silen des Epiktet, das des Patroklos Abb. 405 von dem lüsternen Alten des Euphronios und das naive Treten gegen den Rand von vielen Rundbildern, aber auch von der Grabstele des künstlerstolzen Alxenor. Doch darnach fragt man so wenig wie die Gesamtwirkung durch die Vollendung des einzelnen gestört wird. Welches mit archaischer Formensprache vertraute Auge sieht hier etwas anderes als den Ausdruck gespanntester, behutsamster Sorgfalt bei Achill, schlecht verhehlten Schmerzes bei Patroklos und eine Vereinigung von Wahrheit und Schönheit, die wie ein Vorklang der frühklassischen Kunst ist?

Durch Athenodotos, dessen Schönheit begann, ehe die des Leagros verblüht war, wird die Peithinosschale um 500 angesetzt. Innerhalb des chronologischen Schemas rückt man sie besser nicht zu hoch; freiere Züge, zumal an den Mänteln, und der Mäander um das Rund verweisen sie eher in den Anfang des 5. Jahrh. Die Sosiasschale ist, soweit sich bei dem verschiedenen Gehalt an Manierismus urteilen läßt, eher etwas jünger, obwohl ihr der Mäanderreifen fehlt; zu noch freieren Mänteln kommen, auch wenn man das Auge aus dem Spiele läßt, erheblich reifere Kopftypen.

§ 492 Literatur. *Hartwig* Meisterschalen 231 ff., 686 Tf. 24, 1; 25 (Peithinos); *Hauser* Gr. Vm. III 13 ff. Tf. 123; *Bulle* Der schöne Mensch 620 ff. Tf. 304 (Sosias, vgl. Ant. Denkm. I Tf. 9 f.); *Perrot* X 503 ff.; *Hoppin* II 233 ff., 421 ff. *Hartwig* faßt die Eigenart des Peithinos richtig auf, seine Zuweisungen sind jedoch äußerst unglücklich. Einerseits scheidet er allgemeine Stilrichtung und persönliche Eigenart so wenig, daß er die Sosiasschale dem Peithinos zuweist, obwohl der nähere Vergleich nichts als Unterschiede zeigt, von den Profilen, Haaren, Chitonen, Mantelsäumen bis zu den allgemeinsten Zügen; andrerseits weist er dem Peithinos sogar Schalen von ganz anderem Gesamtstil und zum Teil sehr persönlicher Art, offenbar Werke verschiedener Maler, auf Grund völlig unzureichender Äußerlichkeiten zu und stellt so eine erhebliche Entwicklung des Malers fest. Den Ausgangspunkt dafür bietet die Scherbe 241 Tf. 24, 2, wo der Rest des Innenbildes Peithinos weniger fern steht als der des Außenbildes; dieses „bezeuge" also seine Entwicklung. Auch *Radford* Journ. hell. stud. XXXV 1915, 107, 2 macht sich die Zuweisung des Innenbildes der Schale Gr. Vm. III 19 allzu leicht: die Verwandtschaft ist nur motivisch, nicht stilistisch. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 104 überschätzt doch wohl den Ausdruck der Köpfe bei Peithinos. — Ernsthafter als *Hartwigs* Zuweisungen ist *Furtwänglers* und *Hausers* vorsichtig geäußerter Gedanke, daß die Sosiasschale von Euphro-

nios sein könne (Berl. philol. Woch. 1894, 143; Gr. Vm. III 21); doch weist auch *Hauser* nicht mehr nach als die allgemeine Stilverwandtschaft mit den Thetisscherben und der Theseusschale und eine nicht einmal genaue Übereinstimmung in kleinen Einzelheiten, die sich ebenso leicht verbreiten konnten wie die von *Hartwig* bei Peithinos hervorgehobenen aufgebogenen Fingerspitzen, die genau so in der Plastik vorkommen. Die „Grübchen" auf den Händen sind überdies zwar auf den Thetisscherben genau so wie auf dem Antaioskrater des Euphronios, auf der Sosiasschale dagegen im einzelnen anders. Eine nähere Beziehung zwischen dem Sosiasmaler und Euphronios besteht nicht; auch auf den Thetisscherben ist der Gewandstil nicht nur altertümlicher, sondern auch weniger feinlinig, weichen die steifen Hände und der Kopf ab; die großartige Einfachheit auch in der reichsten Stilisierung auf der Theseusschale weicht vollends im ganzen wie im einzelnen ab. *Beazley*, der V. A. 31,12 *Hauser* gefolgt war, zweifelt denn auch jetzt wieder (briefliche Mitteilung). — *Perrot* wiederholt den unglücklichen Gedanken, daß die Außenbilder von anderer Hand gemalt seien, und betont den Unterschied der Augen; eins ist aber genau so wie im Rundbilde gezeichnet! — *Buschor* 164, 167 trennt den Maler von Euphronios und Peithinos, setzt die Schale aber gewiß zu früh in die Leagroszeit. Vgl. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei 89. — Zur Darstellung vgl. *Studniczka* Festschr. f. Gomperz 430 (Bart des Patroklos). *Reichhold* Skizzenbuch 165 meint, Patroklos beiße sich auf die weiß gemalte Zunge; allein dieser Anschein entsteht nur bei nahsichtigster Einzelbetrachtung, am ehesten mit der Lupe. Vielmehr dürfte es sich, wie natürlich, um die im Schmerz zusammengebissenen Zähne, durch welche Patroklos die Luft einzieht, handeln. Über ein paar andeutende Querstriche aus Firnis ist längs ein einheitlicher Streifen weißer Farbe gelegt. Nach *Robert* Jahrb. II 1887, 258 ist es nicht so sicher, daß die Namen willkürlich gewählt sind (Verwundung des Patroklos durch Telephos in den Kyprien); bei der Götterversammlung geht der Maler damit freilich sehr sorglos um. Scherbe einer ähnlichen Götterversammlung: Ath. Mitt. XIII 1888, 104. — Der Silen, Gr. Vm. III 13, bietet zu wenig Vergleichspunkte, um ihn dem gleichen Maler zuzuweisen oder abzusprechen; die gefalteten Beine beweisen natürlich nichts für, das etwas abweichende Knie aber auch nichts gegen die Zuweisung (*Furtwängler* Berl. philol. Woch. 1894, 143, 1: Euphronios, wohl im Gedanken an die motivisch verwandte Schale Abb. 414).

Brygos und sein Kreis

Aus der Werkstatt des Brygos kennen wir zehn signierte Schalen. Die mit Firnis geschriebene § 493
Töpfersignatur steht meist am Henkel, einmal am Fuß, einmal an beiden Stellen, sofern Abb. 423
sie richtig ergänzt wird; denn es sind nur drei bezw. ein Anfangsbuchstabe des Namens erhalten. Die Ergänzung als Malersignatur an einer oder beiden Stellen dieser Schale und auf einer anderen, wo vom Verbum nur das Augment erhalten ist, bleibt also offen; dagegen kann der Name im einen Fall als sicher gelten und man braucht auch kaum mit dem Zufall zu rechnen, daß Brygos einen Maler mit gleichem Anfangsbuchstaben beschäftigt habe; Doppelsignaturen kommen auch bei anderen Meistern vor. Von diesen zehn Schalen ist eine verschollen und nicht abgebildet, von zweien sind nur Scherben, von einer angeblich nur der auf der Akropolis gefundene Henkel erhalten; doch scheint dieser Henkel an eine Schale anzupassen. Die Schale mit den beiden Signaturen zeigt jenen manieristischen Peithinosstil, dem so viele Maler zeitweise gefolgt sind, und ist auch sonst, so im Kopftypus, erheblich altertümlicher als die anderen. Diese gehören der Hochblüte des strengen Stiles an; sie stammen von mindestens zwei bis drei Malern, die wir der Kürze halber Brygos und seine Gesellen nennen. Für die Annahme, daß Brygos selbst der Maler der hochbedeutenden, unter seinem Namen gehenden Bilder war, spricht freilich nur ein allzu schwacher Hinweis: zu seinem thrakischen Namen paßt die aspirationslose Abb. 432
Orthographie, d. h. die barbarische Aussprache auf einer zuweisbaren unsignierten Schale.

Von diesem glänzenden Maler stammen vier oder fünf signierte Schalen, Iliupersis, Abb. 419–424, 428 f., 431
Hera und Iris von Silenen überfallen, Komos, Liebesszenen und anscheinend die Schale von der Akropolis, ferner Dutzende von unsignierten Gefäßen, meist Schalen und Becher. Abb. 425–427, 430, 432 f.
Die anderen Maler haben drei signierte Schalen spätarchaischen Stiles bemalt: Perserkampf Abb. 434
und attische Sagen (Triptolemos, Kekropiden), wohl von der gleichen Hand, und ein Parisurteil nebst einer umstrittenen Sage. Ihre Eigenart ist unbedeutend; sie bemühten sich vergeblich, dem Hauptmeister in der Zeichnung nahe zu kommen; in Komposition, Bewegung, Ausdruck, malerischer Wirkung haben sie wohl von vornherein darauf verzichtet. Falls die altertümliche Schale von einem dieser Maler stammt, so kommt nur der Hauptmeister in Frage; für die Gesellen ist die Zeichnung zu gut. Der entwicklungsgeschichtliche Abstand ist so groß, daß leichte Anklänge nur eine schwache Möglichkeit, aber keinen Beweis ergeben.

Ob noch andere Maler in der Werkstatt tätig waren, ist unbekannt. Stilverwandtschaft unsignierter Gefäße beweist nie Gemeinsamkeit der Werkstatt; die Nachahmung steht frei, sofern nicht gar Abhängigkeit von gemeinsamen Vorbildern in Frage kommt. Der Kreis der dem Brygosmaler mehr oder minder nahestehenden Gefäße ist sehr groß. Die Grenzen seiner Persönlichkeit verwischen sich daher; es ist oft schon an Originalen und vollends an Abbildungen unmöglich, auch nur mit subjektiver Sicherheit zu sagen, was noch ein geringes Werk seiner Hand sein kann, was Nachahmung sein muß. Genaue Untersuchung wird hier noch weiter führen und verschiedene Maler kennen lehren. Ein solcher ist bereits greifbar: *Hartwigs* Pseudo-Onesimos, d. h. der Maler, von welchem die Hauptgruppe der von mehreren Händen stammenden Gefäße herrührt, die *Hartwig* sehr unglücklich dem bei Euphronios tätigen Ones]imos zuweist. Andere, ferner stehende, ließen sich von jeher leicht ausscheiden, so die Maler der Pariser Gigantomachie und der Berliner Erzgießerei.

Hartw. Tf. 55—57 (54)

Gr. Vm. Tf. 135

§ 494 Diese Nebenfragen berühren die Hauptsache kaum: das Verständnis der Kunst des Brygos. Es läßt sich aus den überraschend vielseitigen signierten Gefäßen soweit gewinnen, daß auch die besten unsignierten das Bild wohl noch erweitern, aber kaum vertiefen. Die Persönlichkeit des Malers ist so eigenartig und in sich geschlossen, daß man wenig Bedürfnis spürt, seine Anfänge und vollends eine mögliche Auflösung oder Erstarrung seines Stiles zu kennen. Hat er wirklich im Peithinosstile begonnen, so muß sich seine Entwicklung im Gegensatze zu dieser seinem ganzen Wesen fremden Richtung vollzogen haben; wie man davon loskam, konnte er bei Euphronios-Panaitios und in der großen Kunst sehen. An seinen sicheren Werken ist von einem solchen Hergange nichts mehr zu spüren; reif und selbstsicher steht der Maler da und kaum vermag man mit Hilfe der obszönen Schale und unsignierter Gefäße ein wenig Entwicklung zu finden. So nah er sich in manchen Bildern mit dem reifsten Panaitiosstile des Euphronios berührt, so groß ist doch der Unterschied. In mehr als einer Hinsicht ist Euphronios mehr Zeichner, Brygos mehr Maler — selbst abgesehen von der reichlichen und entschieden malerischen Verwendung von verdünntem Firnis, dessen Goldschimmer sich mit viel Rot, etwas Weiß, ein wenig Gold und kräftigen Akzenten von schwarzem Firnis zu einer im ganzen doch mehr dekorativ als malerisch bunten Wirkung verbindet. Vergleicht man seinen Komos und seine Silene mit dem Komos und der unsignierten Prügelei des Euphronios, so fällt bei diesen die Eigenart der Linie sowohl wie der einzelnen Gestalt und jener Zug zur Größe auf, dessentwegen wir die Bilder als die klassischen Darstellungen von Komos und Prügelei bezeichnet haben. Den Komos oder die Silene des Brygos wird niemand klassisch nennen; sie haben aber auch kaum etwas Archaisches; sie sind nur und ganz Leben, Bewegung, Ausdruck, so malerisch erfaßt, wie es die Kunststufe und die ihrem Wesen nach zeichnerische Technik irgend erlaubten, so als Ganzes gesehen, daß auch die prächtigste Einzelgestalt nur als Glied des Ganzen wirkt.

Abb. 431

Abb. 426 f., 430

Abb. 421—424; 406, 409 ff.

Gr. Vm. Tf. 47, 2; 50

Hartw. Tf. 47—49

So groß die Leichtigkeit der Zeichnung bei den genannten Werken des Euphronios ist, man spürt doch darin noch etwas von der großartigen Strenge seiner älteren Linienführung und auch die freieste Rundung seiner großen Mantelfalten wirkt nicht nur frei, sondern zugleich groß. Brygos folgt nicht, wie Makron, dieser Weise, sondern behandelt seine Mäntel einfacher, eher strenger, und belebt sie dekorativ durch dunkle Borten, die auch Euphronios kennt, Punkte und Punktreihen. Seine Chitone folgen im ganzen, mit Ausnahme der obszönen Schale und einzelner unsignierter Gefäße, noch den gleichen archaischen Formeln wie die des Euphronios-Panaitios, aber hier macht sich die jüngere, der Troilosschale des Euphronios entsprechende Entwicklungsstufe mehr geltend und zu der dekorativen Wirkung des Gewandes, die Hieron großzügig ausbildete, kommt ein Bewegungsausdruck, mit dem Brygos stellenweise alle anderen übertrifft. Das leise Wogen des Chitons der Hetäre im Rundbild der Komosschale steht über jeder Kunststufe, jeder Technik, jeder Einordnung als malerisch oder zeichnerisch: es ist nur gesehen, nur gefühlt. An der menschlichen Gestalt und an der Komposition zeigt sich vollends die glückliche Mühelosigkeit, mit der Brygos auf seiner Höhe die Kunstmittel handhabte, die wir Euphronios schrittweise erobern sahen. Bei ihm versteht sich die vollendete Sicherheit und Leichtigkeit in den Hauptformen ebenso von selbst wie die flüchtige Andeutung der anatomischen Einzelheiten, bei der auch Euphronios schließlich angelangt war; dazu kommt vielfach noch eine Verschleierung der linearen Form durch malerische Angabe von Behaarung, ein Wirkungsmittel, das in dem schimmernden Blondhaar vieler

Abb. 431

Abb. 421

Köpfe gipfelt. Auch er zeichnete wohl noch einzelne Hände, wenn ihre Funktion das erforderte, ziemlich sorgfältig durch, im allgemeinen begnügte er sich jedoch mit einfachster Andeutung zumal der Finger. Aber welch ein Ausdruck steckt in diesen rasch hingemalten Fingern, ob sie nun Flöte spielen oder gar einfach ausgestreckt sind wie im älteren Archaismus! Keine Spur von Steifheit ist mehr darin; das alte Schema ist zur reinen Wirkungsform geworden.

§ 495 Wirkungsform — das ist wieder eines der malerischen Elemente bei Brygos. Es gibt lebhaft erregte Köpfe bei ihm, deren Züge sich nicht zu einem normalen Gesichte glätten ließen: das ganze Profil, der ganze Aufbau des Kopfes ist in eine dem Ausdruck dienende Bewegung geraten. Aber Brygos ist ein Zeichner des frühen 5. Jahrh.; daher ist im großen doch die reine Linie der organischen Form der Träger des Ausdrucks bei ihm. Was er darin leistet, bedeutet noch mehr als das leise Schwingen seiner Chitonfalten. Schlechthin einzig ist seine Fähigkeit, mit einem Umriß von klassischer Einfachheit die edle Rundung eines schönen Frauenarmes vor Augen zu stellen. Schlanke Jugend und reife Fülle von Mann und Weib gibt er gleich überzeugend, und zum Ausdruck bedarf er nicht und braucht daher nur selten das grobe Mittel der unschönen Form. In der Einfachheit der Ausdrucksmittel für die vielfältigsten Wirkungen liegt das Geheimnis seiner Kunst. Form, Bewegung, geistiger Ausdruck, seine Hand gab alles gleich und mit dem geringsten Aufwand her; er beherrschte die Linie in ihren feinsten Bewegungen unbedingt und ließ daher auch seine Gestalten nicht von ihr beherrschen. Das gleiche gilt für die Komposition. Die symmetrische Gruppe, die einfache Reihung herrschen so wenig wie eine räumlich freiere, oft durch Beiwerk malerisch belebte Anordnung und Gruppenbildung über die Darstellung: sie dienen wie die Einzelform nur dem Ausdruck. Auch die strengeren Formen drängen sich als solche dem Auge nicht auf, zumal am Originale, wo auch ihr dekorativer Wert mehr zur Geltung kommt als an den Abbildungen.

Abb. 422(a) Gr. Vm. Tf. 50

Aber wir laufen in dem Streben, dem Maler gerecht zu werden, Gefahr, das Gegenteil dieser Absicht zu erreichen: wir zergliedern das Einzelne, das ihm doch nur dient, um ein Ganzes zu geben. Der ganze Künstler, der ganze Mensch enthüllt sich uns nur im reinen Schauen; es ist die Probe seiner echten Künstlerschaft, daß wir, wie Goethe vom Alexandermosaik sagt, „nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung immer wieder zur einfachen reinen Bewunderung zurückkehren". Dieser Maler, der anscheinend einen thrakischen Namen trug, ist von rein attischem Geiste: scharfäugig und von verfeinerter Sinnlichkeit, feinfühlig und feurig, leicht beweglich von gehaltener Stimmung bis zu entfesselter Leidenschaft, vom menschlichen und allzu menschlichen Alltagsgeschehen bis zu erhabener Tragik, vom ausgelassenen Satyrspiel bis zu hinreißender Gewalt dionysischen Schwärmens. Es ist nichts Geringes um die geistige Spannweite, die gleich vollendet die gutherzige Hetäre darstellt, die einem Jüngling ein wenig schwesterlich den Kopf beim Übergeben hält, und die troische Mutter, die mit der Kraft der Verzweiflung die Flucht ihres blonden Knaben vor den mordenden Griechen zu decken sucht. Solche Gegensätze durchziehen in Ernst und Scherz auch die einzelnen Bilder, aber sie wirken in der reichen Abstufung des geistigen Ausdrucks nicht als gesuchte Antithesen. Kein Wunder, daß dieser Maler, dem nichts Menschliches fremd blieb, seine volle Kraft nur in gestaltenreichen Bildern entfaltete und sich im Schalenrund, dessen formale Probleme ihn nicht mehr reizten, leicht mit einem bescheidenen Stimmungsbild begnügte.

Abb. 421 Abb. 419 Abb. 428 f.

§ 496 Literatur. Allgemeines. *Hoppin* I 106 ff., II 489 f., 495; *Robert* RE III 922 ff., in Einzelheiten berichtigt durch *Sauer* Künstlerlexikon V 167 ff.; *Pottier* Cat. 986 ff.; *Perrot* X 554 ff.; 603 ff. phantastische Zuweisungen; vorsichtiger 626 ff. Feine Bemerkungen bei *de Ridder* Bibl. nat. II 380. Einiges Neue bei *Beazley* VA 89 ff. Die ausdrucksvolle, keinen besonderen Sinn für formale Probleme verlangende Eigenart des Brygos hat früh Verständnis gefunden. *Hartwig* Meisterschalen 307 ff., 687 f. hat es daher nicht für nötig gehalten, von einer genauen Prüfung der signierten Gefäße auszugehen oder gar die schlechten Abbildungen von ihnen durch gute zu ersetzen; sonst wäre die sich aufdrängende Vermutung, daß die Triptolemosschale von anderer Hand bemalt sei, schon damals zur Gewißheit geworden wie jetzt nach der guten Veröffentlichung und Beurteilung der neuen Perserschale Abb. 434 durch *Herford* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 106 ff. Tf. 9[1]). Daß dies auch *Tonks* in seiner Monographie nicht gemerkt hat, ist sehr bezeichnend für den beschränkten Wert des Arbeitens mit statistischen Äußerlichkeiten, die nie mehr als untergeordnete Hilfsmittel der Forschung sein können (Brygos. His characteristics. Memoirs of the american academy of arts and sciences XIII

[1]) Bestritten wird es von *Vik* in seinem fast ganz wertlosen Programm Vom Atelier d. Brygos, Prag Neustadt 1915; er schreibt alle signierten Schalen dem gleichen Maler zu.

1904, 61 ff.). *Tonks* sucht untrügliche Kennzeichen der Hand des Brygos dadurch zu gewinnen, daß er die Einzelheiten der Zeichnung auf den signierten Gefäßen mit denen anderer Meister vergleicht und nur das, was dort nirgends vorkommt, gelten läßt; findet sich ein solches Kennzeichen auf einem unsignierten Gefäße, so ist dies von Brygos. Auf den so zugewiesenen und den signierten Gefäßen finden sich nun weitere Gruppen von Kennzeichen, die zwar einzeln keinen unbedingten Wert haben, in ihrem Zusammentreffen aber doch ins Gewicht fallen. Die scheinbare Exaktheit dieses Verfahrens wird durch zwei Denkfehler entwertet. Als „andere Meister" betrachtet *Tonks* mit erstaunlicher Gutgläubigkeit das, was in der Literatur, zumal bei *Hartwig*, dafür gilt, darunter so hypothetische Gestalten wie „Apollodoros", den „Meister mit dem Kahlkopf" und den „Meister mit der Ranke"; unentdeckte Meister gibt es für ihn nicht und daß wir nur einen verschwindenden Bruchteil dessen besitzen, was es im Altertume gab, bedenkt er vollends nicht. Ferner rechnet er gar nicht mit der Möglichkeit, daß andere Brygos die kleinen Äußerlichkeiten, aus welchen die Mehrzahl seiner zehn Charakteristika besteht, nachmachen konnten (Formen der Haarbinde oder auch nur ihrer Quasten, der Beinschienenschleife, des Kopfes von Szepter und Kerykeion, kurzes Haar bei Hetären — letzteres noch heut im Orient bei jungen, eben erst aus der Familie gekommenen Freudenmädchen der Läuse wegen häufig). Ebenso leicht war der Typus des umgewendeten Flötenbläsers, die Stupsnase der Silene, das lange und schmale Auge von Mädchen und Knaben nachzuahmen. Dadurch gerät *Tonks* sogar in eine ganz wunderliche Unklarheit, die sich nicht einmal mit dem dafür zu bestimmten Begriffe der Petitio principii fassen läßt. Als Nr. 25 der unsignierten Gefäße des Brygos zählt er die von dem Maler Apoll]odoros signierte Scherbe auf laut Charakteristikum Nr. 1: Silensnase. Dies wäre nur dann kein grober Zirkelschluß, wenn er diesen Mann für den alleinigen Maler des Brygos hielte; 96 f. deutet er dies aber nur ganz unbestimmt und ohne Entscheidung an und endet mit einer Bemerkung, die auf einem Mißverständnis von *Hartwigs* Ergänzung des Malernamens beruht[1]). Künstlerisch ist nur Charakteristikum Nr. 3: „intensiver Ausdruck infolge feiner Zeichnung des Nasenflügels und der Senkung der Ecken des Mundes", d. h. Mundwinkel und Unterlippe, näher zu beschreiben versucht 71. Prüft man nun *Tonks'* angeblich exakte Zuweisungen durch, so sind mindestens ein Dutzend ganz unmöglich und ein gutes Dutzend unterliegt großen Bedenken; ein weiteres entzieht sich meiner Prüfung. Wir sind also trotz der zehn „sicheren" Charakteristika (80 f.) und der schönen Kombinationstabelle (101; 95) kaum klüger als vor der Untersuchung von *Tonks*. Vollkommene Geistlosigkeit ist eben auch bei kunstgeschichtlichen Forschungen keine Gewähr für Exaktheit und keine Logarithmentafel vermag künstlerisches Sehen und Fühlen zu ersetzen. Das Verdienst, mit äußerlichen Kennzeichen vorsichtiger umzugehen als *Hartwig*, soll *Tonks* nicht bestritten werden; seine Beobachtungen sind bei richtiger Wertung und Anwendung meist brauchbar. Im einzelnen manche Fehler; die „Schalen" Nr. 24 und 56 sind z. B. zwei Seiten des gleichen Kraters (Nr. 59 ein Stamnos, Mon. d. Inst. 1856 Tf. 8).

§ 497 Verwirrt worden ist die Brygosfrage durch die Hereinziehung des *Hartwig*schen Onesimos, über welchen Näheres unten (§ 501); die letzten Schlüsse hat *Pottier* gezogen, Cat. 1000 ff., Mon. Piot XVI 124 ff. Er schreibt diesem Mitarbeiter des Euphronios mit *Hartwig*, der sich durch den Lieblingsnamen Lykos verleiten ließ, auch die ganz abweichende Troilosschale des Euphronios zu und knüpft an diese eine leicht greifbare, dem Brygos wirklich nahestehende Gruppe der *Hartwig*schen Zuweisungen an; diese verbindet er mit Brygos mittelst einer diesem gewiß zuzuweisenden Schale im Louvre. Diese Hypothese ist meist abgelehnt worden, so von *Ducati* Brevi osserv. sul ceramista att. Brigo, Bologna 1904, der sich im allgemeinen in *Hartwigs* Bahnen bewegt, implicite von *Hauser* Berl. phil. Woch. XXVII 1907, 693 ff., mit richtigem Gefühl auch von *Perrot* X 454, 1; *Pottiers* feines Auge hat ihn hier wirklich verlassen, am meisten in der Übernahme des armseligen echten Onesimos, dessen Sonderstellung auch *Radford* Journ. hell. stud. XXXV 1915, 132 f. richtig erkannt hat. Jene Schalengruppe des Pseudo-Onesimos läßt bei stellenweise weitgehender äußerer
Abb. 399 Ähnlichkeit die feinere Eigenart des Brygos durchweg vermissen und die Troilosschale des Euphronios ist wieder ein selbständiges Mitglied dieses Kreises, dessen neben Brygos bedeutendste Erzeugnisse
Abb. 403 die vielleicht dem Euphronios gehörigen Münchner Kentaurenschalen sind; an ihnen ist trotz der jüngeren Entwicklungsstufe ein ähnlicher Unterschied vom Stile des Brygos zu spüren, wie er oben bei den jüngsten Panaitiosschalen zu zeigen versucht wurde. — Ist es solchen Beziehungen gegenüber schon schwer, die stilistische Persönlichkeit des Brygos zu begrenzen, so ist es vollends unmöglich, das tatsächliche Verhältnis zu seinen Zeitgenossen bis in Einzelheiten hinein zu erschließen. Was z. B. *Dümmler* Bonner Studien f. Kekulé 70 ff. über die Abhängigkeit des Brygos von Hieron nicht nur im allgemeinen, sondern sogar einzelner erhaltener Gefäße voneinander ausführt, beruht auf starker Überschätzung dessen, was wir auf Grund des uns zufällig Vorliegenden sagen können. Auch *Hartwigs* Entwicklungslinie Oltos-Peithinos-Hieron-Brygos ist ebenso fragwürdig wie schematisch; der wirkliche Zusammenhang der altertümlichen Schale mit dem hier als Peithinosstil bezeichneten, allgemein verbreiteten Manierismus, bemerkt von *Furtwängler* Berl. phil. Woch. XIV 1894, 143, besagt dafür natürlich auch nichts. Es bleibt dabei, daß wir grade bei Brygos besonders wenig über seine tatsächliche Laufbahn wissen. Auch die aspirationslose Orthographie auf der
Abb. 432 unsignierten Schale *Hartwig* Tf. 34 f. läßt sich nicht mit *Dümmler* Kl. Schr. III 356 damit erklären, daß dies ein Frühwerk aus einer Zeit sei, zu der er noch nicht recht schreiben konnte; denn der Stil ist voll entwickelt. Da er sehr wenig schrieb, fehlt eine ausreichende Vergleichsmöglichkeit. Die genannte Schale ist einzig auch durch das einigen Namen beigefügte καλός und καλή, offenbar

[1]) Der Namensrest auf einer stilistisch verwandten Schale, *Hartwig* Tf. 69, 2, kann auch zu Apollodotos ergänzt werden und gehört viel eher zu einem Dargestellten als zu einer Signatur. *Tonks* nimmt aber einen von der Scherbe mit dem Rest der Malersignatur unabhängigen Maler Apollodoros als gegeben — offenbar, weil *Hartwig* sein Kapitel und seine Tafel so überschreibt.

mit Bezug auf die Dargestellten — ob seine Freunde wie auf dem Stamnos des Smikros? Auch in die mythologischen Beischriften darf man schwerlich eine Bildung hineinlesen, die ihnen wahrscheinlich ebenso wie der Orthographie fehlt. Endlich genügen die gleichzeitig auch bei Hieron, Pseudo-Onesimos und sonst auftretenden jonischen Schildtücher nicht, Brygos zu einem bescheidenen Vorläufer des großen Nordgriechen Polygnot in Athen zu machen (*Hartwig* Tf. 28, 55; Museo Gregoriano II Tf. 86, 2; vgl. *Lippold* Münchn. arch. Studien 489). Ob die ganz ungewöhnliche skythische Tracht des Herakles landsmännische Gründe hat? — So schwach wie die äußeren Anhaltspunkte für seine Laufbahn sind die inneren. Von den sicheren Werken gestatten nur wenige eine zeitliche Anordnung; alle Versuche, weiter ins einzelne zu gehen, scheitern daran, daß sich die scheinbaren Kennzeichen kreuzen. Als spät verraten die geraden Chitonsäume die obszöne Schale und einige unsignierte Werke, so den sicher eigenhändigen Komosskyphos Nr. 15b und die Troilosschale Nr. 17, als früh kennzeichnet sich die Pariser Thiasosschale Nr. 13 durch die deutlich getrennten Faltengruppen. Allenfalls könnte auch die Berliner Gigantenschale Nr. 11 für etwas älter als die meisten Werke gelten: die Bewegungen sind etwas eckig, das Gewand etwas steif und unbewegt. Ihre Inschriften zeigen denn auch nur das dreistrichige Sigma, während auf der Silenschale das vierstrichige fast allein herrscht; viel Wert haben aber solche Feststellungen in dieser Zeit des Überganges nicht (Duris früh vierstrichig). Falls die signierten Scherben im Peithinosstil, die äußerlich etwas an die Werke des Myson erinnern, doch von Brygos stammen sollten, so wären sie ein unpersönliches Schulwerk (Nr. 8). Die niedrige Stirn, allenfalls auch das freilich häufigere Schlangenarmband, bieten eine schwache Anknüpfung an die reifen Werke. Die Schale mag noch der Jahrhundertwende angehören, die jüngsten Werke reichen wahrscheinlich in die 70er Jahre hinab; vgl. *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 84 f., 99, 110. Mit der Menge des ja nur in zwei Fällen auftretenden Goldes ist für die zeitliche Abfolge nichts anzufangen (*Tonks* 97 f., der 96 auch einen vergeblichen Lieblingsansatz auf Grund einer falschen Lesung des Kriegernamens Orsimes versucht).

Abb. 424 Abb. 431 Abb. 426 f., 430

Werke. Abbildungen[1]). Signiert; 1—4 und wahrscheinlich auch 10 vom Brygosmaler. — 1. Iliupersis Gr. Vm. Tf. 25 (Abb. 419 f., 428). — 2. Silene Tf. 47, 2, I 239 (Abb. 424, 429; *Murray* Designs Tf. 11, 43; Cat. E 65). — 3. Komos Tf. 50 (Abb. 421 ff.). — 4. Obszön *Hoppin* II 495 (Abb. 431; das harmlose Rundbild). — 5. Paris Mon. d. Inst. 1856 Tf. 14 (W. V. VIII Tf. 3), vollends karikiert, aber mit näherer Angabe der Ergänzungen *Perrot* X 559 ff. — 6. Triptolemos W. V. VIII Tf. 2. — 7. Perser Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 108 Tf. 9 (Abb. 434). — 8. Manieristische Scherben W. V. C Tf. 7, 2 b—e, g—l, vgl. *de Ridder* Bibl. nat. II Nr. 570. — 9. Verschollen, *Hoppin* 122, 9bis. — 10. Henkel *Hartwig* 372, dazu *Beazley* 92 f. (*Hoppin* 106 f.): an dem Henkel ist die Signatur bis auf die eine Hälfte des B erhalten, an einer gleich grau verbrannten Schale von der Akropolis am Henkelstumpfe die andere Hälfte eines B, und der Stil ist der des Brygos: Dionysos auf dem Wundergespann, im Rund Jüngling und Mädchen. — Unsigniert, nach Abbildungen bzw. Augenschein zweifellos (Brygosmaler): 11. Gigantomachie *Gerhard* Trinkschalen Tf. 8, 2; 10 f.; Berlin Nr. 2293. — 12. Kantharos, Liebesverfolgungen *Tonks* Tf. 1 f. (farbig); Abb. 433, *Beazley* 90, 57. Form Amer. Journ. Arch. XXV 1921, 23. — 13. Thiasos *Hartwig* Tf. 32 f. 1 (Abb. 426 f., 430). — 14. Gelage *Hartwig* Tf. 34 f. 1 (Abb. 432; Teilbild *Beazley* 93, 61). — 15. Aufbruch zum Komos *Hartwig* Tf. 36. — 15a. Erbrechender *Beazley* 91. — 15b. Skyphos, Komos mit Hetären *Ahrem* D. Weib in d. ant. Kunst 85. — 16. Skyphos, Hektors Lösung Gr. Vm. Tf. 84. — 17. Troilos Mon. Piot XVI Tf. 15 ff. — 18. Skyphos, Athleten Amer. Journ. Arch. XIX 1915, 130 f., 134 Tf. 7 f. (Abb. 425). — 19. Männer und Knaben *Gerhard* AV Tf. 278 f. 1—3. — 20. Waffenstreit W. V. VI Tf. 2 schlechte Abb., Rund besser *Murray* Designs Tf. 12, 47; vgl. *Hartwig* 359; Brit. Mus. Cat. III E 69. — Sehr wahrscheinlich zuweisbar: 21. Thiasos, innen weißgrundig, Gr. Vm. Tf. 49. — 22. Hermes der Rinderdieb Museo Gregoriano II Tf. 83, 1 (Arch. Zeit. II 1844 Tf. 20 die Außenseite, bessere Teilabb. *van Hoorn* De vita puerorum, Diss. Amsterdam 1909, 9). — 23. Tellerscherbe von der Akropolis, Komast *Klein* Euphronios 52. — 24. Komos *Hartwig* 335. — 25—27 Kopfbecher: 25. Gelage Boll. d'arte X 1916, 343; Hundekopf. — 26. Silene *Beazley* 92, Frauenkopf. — 27. Fortgeschrittenes Gelage Compte rendu Petersb. 1881, 5, 49, 60, 65, Maultierkopf. Weitere Kopfbecher weist *Beazley* 92 wahrscheinlich mit Recht zu: Compte rendu 1865, 159, 186, Pygmäen (vgl. die Silensköpfe); *Buschor*[2] 155, Thiasos, und andere nicht abgebildete. — Diese enge Auswahl des Sichersten und als solches allgemein Beurteilbaren enthält gewiß nicht alle erhaltenen Werke des Brygos; vgl. u., Zuweisungen.

§ 498 Abb. 419 f., 428; 424, 429; 421 ff.; 431 Abb. 434 Abb. 433; 426 f. 430; 432 Abb. 425

Einzelheiten. Formen. Nr. 2 Schale mit abgesetztem Rande, Nr. 12 Kantharos, Nr. 15b, 16, 18 Skyphos, Nr. 23 Teller, Nr. 25 ff. Köpfe von Menschen und Tieren als Becher. — Verzierungsweise. Bei den Skyphoi ist die Komposition der Gefäßform in verschiedener Weise angepaßt. — Ornamentik. Palmettenband ums Rundbild Nr. 8. Mäander: *Tonks* 67 ff. Abb. 2—5, 7 f. signiert, 1, 6 (?) unsigniert; 2 und 6 verbunden auf Nr. 7. Außer 1 mit Einschaltungen, gewöhnlich nach dem dritten oder vierten Gliede; gern Kreuzplatten. Henkelpalmetten: *Winter* Jahrb. VII 1892, 113 Abb. 18, 115, 117, vgl. Nr. 1, 3, 7 f. — Technik. Gold an Knöpfen bzw. Nieten, Schmuck, Schale, Keule Nr. 1 f. Weißer Grund Nr. 21. Rot auf Tongrund in größeren Streifen: Nr. 16, Gr. Vm. II 124. — Zeichnung (Brygosmaler). Die Proportionen schwanken zwecks Charakteristik zumal in den Breitenmaaßen, doch ist das Ideal eines hohen Wuchses auch bei fülligen Formen und ziemlich großen Köpfen noch wirksam, zumal die Beine nicht nur bei Liegenden oft sehr lang sind (Nr. 1, 3, 12, 14, 16). — Köpfe. Der spätarchaische Typus mit sehr hohem Kinn, niedriger Stirn, steilem Gesichtswinkel und ziemlich kurzer gerader Nase ist bisweilen ziemlich rein, so Nr. 1,

Abb. 425 Abb. 421 Abb. 422 f. Abb. 419

[1]) Bei Brygos ist der Abstand auch der besten Abbildungen von den Originalen besonders fühlbar; die verkleinerte Wiedergabe genügt nicht zum Verständnis. Bilder von Nr. 10 habe ich vergeblich erbeten.

Abb. 421 f., 431 Orsimes, Nr. 3 Rund und allenfalls Leierspieler, Nr. 4, 15b (Hetären). Meist ist das Profil jedoch
Abb. 419, 422 stärker bewegt bis zu winkligem Vorspringen der Nase (1 Troer unter dem Henkel, 3 die Bärtigen
unten, zumal der Linke mit allgemeinen Verschiebungen, 15a) und zu starker Rundung der Stirn
Abb. 428, 419 (1 Rund, vgl. 16 Priamos und den Stehenden unten rechts), und der Winkel etwas schräger (stark 1,
Andromache). Sehr fein ist meist die Nase, wenn sie nicht derb charakterisieren soll wie bei den
äußeren Bärtigen, 3 unten, und dem Stupsnäschen von Knaben (15, 16, 18); der Rücken ist öfter
leicht nach außen als nach innen geschweift, die Spitze oft betont, die Flügel äußerst fein und aus-
Abb. 422 (a) drucksvoll geschweift (absichtlich grob 3 unten, Bärtiger links). Der Mund ist meist geöffnet und
dadurch allein schon ausdrucksvoll, die Unterlippe oft saftig gerundet. Das Auge hat meist die
archaische Grundform, oft genug auch ohne Öffnung des inneren Winkels; Übergänge führen zu
Abb. 419, 422a einer der Seitenansicht angenäherten Dreiecksform: 1 Orsimes, 3 Leierspieler, vgl. seinen Vorder-
Abb. 419, 428 (425) mann, bei dem auch die Braue stark bewegt (schwächer die Greise 1, vgl. 18). Statt der Braue
wirkt oft auch der Helmrand ausdruckgebend und die hochgeklappten Wangenschirme verstärken
Abb. 419 das Drohen des Blickes (1). Wimpern mit verdünntem Firnis Nr. 16, Achill, vgl. Gr. Vm. II 124, 1.
Bisweilen ist das Auge ganz schmal, bei Jugendlichen auch lang mit punktartigem Stern (Nr. 2
Abb. 424, 429 Rund, Hermes, Hera; 14, 19 f.; 22 u. ö.); dies ist jedoch nicht auf Brygos beschränkt und hat
Tonks daher zu falschen Zuweisungen verleitet (vgl. *Hartwig* Tf. 35, 3, sicher nicht Brygos laut
Jahrb. X 1895, 162 f., *Hauser*; Tf. 53 Onesimos). Den Ausdruck erreicht Brygos, soweit er nicht
durch die Umgebung bedingt ist, mit ganz leichten Verschiebungen. Das Ohr ist andeutend be-
handelt, oft nur als doppelter Bogen (auch einfacher mit Strich darin) mit mehr oder minder An-
deutung des Läppchens, die innere Ecke, sofern vorhanden, als kleiner nach außen gewendeter Bogen
(so besonders 16). Zum Haar *Hartwig* 369, *Tonks* 77 f.; vgl. *Hauser* Berl. phil. Woch. XXVII
1907, 695 zu dem gestrichelten Streifen hinter dem Vorderhaare, der jedoch auch nicht auf Brygos
beschränkt ist; denn Museo ital. III Tf. 3 kann bei aller äußerlichen Verwandtschaft nicht von seiner
Hand sein (wichtiger als die Abweichungen im einzelnen ist das Versagen von Liniengefühl [Profile!],
Bewegung, Ausdruck). Dies ist eines der linearen Elemente, die neben halb und ganz malerischer
Abb. 419 f., 428 Behandlung stehen (Beispiele für alles 1; das aufgelöste Frauenhaar als Ausdrucksmittel, vgl. 17).
Kopf von vorn, typisch, 17. — Der Körper enthält für Brygos keine anatomischen Probleme
mehr; er erreicht viel, auch den Eindruck der Rundung, durch den Umriß allein und behandelt die
Innenzeichnung mit sicherer Leichtigkeit. Bei bärtigen Männern ist oft eine starke Behaarung des
Rumpfes, bisweilen auch der Arme und Beine, malerisch angegeben (modellierende Schattierung wie
bei Gegenständen ist wahrscheinlich nirgends gemeint, vgl. § 408). Wo diese fehlt, ist die Mittel-
linie vom Nabel abwärts öfters nur mit verdünntem Firnis gezeichnet. Die Schlüsselbeine senken
sich gewöhnlich im Winkel zur Halsgrube, ihre Enden sind nur ausnahmsweise noch Haken (Nr. 14);
bisweilen ist das eine mit Brustbein und Brustmuskel zu einer einheitlichen Schleife zusammen-
Abb. 433 gezogen (Nr. 12, Mädchenräuber, 14 Schenkknabe; übertrieben bei der gröberen, nach der Abb.
schwerlich eigenhändigen Schale *Hartwig* 333). Von den Brustmuskeln ist in Schrägansicht bis-
weilen nur der vordere angegeben, zum Teil ähnlich schräg abwärts gerichtet wie die Schlüssel-
Abb. 422 (a), 425 beine (Nr. 3, Bärtiger rechts unten, 15 Vorgebeugter, 16 Sitzender in der Mitte, 18). Der gerade
Bauchmuskel nur ausnahmsweise etwas eingehender (16 Achill), meist vier Ovale mit flachen
Bogen daneben. Einige Haken als Sägemuskel, dahinter ein Strich als Grenze des Rückenmuskels.
Jederseits des Rückgrats ein Strich. Die Relieflinie der Muskelecke des Weichenwulstes läuft bis-
Abb. 422 f. weilen so hoch, daß ihr oberer Teil zur Seitenfurche wird (3 mehrfach). Der weibliche Körper,
auch unter dem Gewande zum Teil sichtbar, verrät Gefühl für Rundung und Fülle, Nr. 3, 4, 14,
Abb. 432 f. aber auch für jugendliche Schlankheit (12, 14 Rund, 20 Rund); der Busen ist, sofern er nicht unter
Abb. 429 dem Gewande nur angedeutet wird, gut beobachtet (Nr. 2, 4, 20). Die Gliedmaaßen, allgemein
einfach und sicher gezeichnet, sind bei manchen Frauen ohne jede Innenzeichnung unübertrefflich
Abb. 419, 421, 433 (Nr. 1 Andromache, 3 Helferin, 12). Bei den Händen ist die Gefahr steifer Wirkung geradliniger
Finger durch Kürze abgewendet; bisweilen sind die Nägel angegeben (Nr. 3 Rund, 16, wo ver-
sehentlich an der Innenseite eines Daumens). Fußnägel in Vorderansicht: 16 links unten. Der Fuß-
Abb. 431 knöchel ist selten angedeutet, so 11 allgemein, 4 bei allen Männern und einzelnen Frauen, 14
Schenkknabe, 16 Achill, 17 mehrfach (bei Achill zweistrichig, sonst flüchtig, vgl. die schematische
Abb. 420 Aufsicht des Fußes bei Priamos 1). Bei den Waden ist, soweit überhaupt Innenzeichnung vorliegt,
die Rundung des Zwillingsmuskels an der Innenseite oft nicht angegeben (deutlich Nr. 2, Dromis,
Abb. 433 12, 15). Suprapatellarwulst beim Knie von vorn: 16, Schenk.

§ 499 Gewand. Die Chitonfalten zeichnen sich zwar durch eine reiche Abstufung von leiser zu
stürmischer Bewegung aus, können aber auch an bewegten Gestalten sehr gradlinig sein (alles auf
Abb. 419 ff. Nr. 1—3; allgemein wenig bewegt 11). Jüngere Stilisierung des Kolpos in breiten Keilfalten, neben
Abb. 424, 429 der alten Wellung: Nr. 2, 14, 21; fein und frei Nr. 2 Rund. Der untere Saum meist noch abgestuft,
Abb. 431 doch auch schon gradlinig (4, 16). Am Mantel Neigung zur Gradlinigkeit auch bei den wenigen
Abb. 419 frei verlaufenden Falten, Faltenbrüchen und Ansätzen zur Augenbildung (Nr. 1 Troer, 16); ver-
einzelt runde Faltenaugen 14, vgl. 20, wo links neben Athena die gleichen Staufalten am Arm
wie bei 3 (schlecht mit den graden Zügen verbunden). Einfach Nr. 18, Knabe. Herakles als sky-
Abb. 424 thischer Schütze Nr. 2, 11, sonst anscheinend nirgends im rotfigurigen Stile. — Haltung und
Bewegung beherrscht Brygos mit so meisterhafter Beobachtung und Ausdrucksfähigkeit, daß hier
nur weniges bemerkt wird. Zum „polykletischen" Standmotive vgl. § 392; dies, nicht ein Kreuzen
Abb. 423 (a) der Füße auch bei der festgehaltenen Hetäre Nr. 3; bei dem auch sonst häufigen Umwenden wirkt
es wie ein Schreiten (15, 16), wogegen das Anlehnen (14) und schon das Halten eines Stockes (18)
Abb. 420 den Eindruck der Bewegung ausschließt. Vgl. die Seitenansicht, 15 Rund. Sachtes Schreiten Nr. 1,

Polyxena, 20, „Helena". Tanzschritt: § 395. Tanzbewegungen bisweilen heftig bis zum Umfallen: 13 Rund, vgl. 15. Haltung unbeschäftigter Hände: 16, 19 (dort feine Bewegung in den Hundeszenen); vgl. 20. Sonderbar verrenkt Priamos Nr. 1, infolge Änderung der Absicht, reine Seitenansicht zu geben? Vgl. die rechte Schulter der Lesbiazusa Nr. 4, die Arme des mittleren Abstimmenden Nr. 20, des Herakles und der Selene 11. Die vorgestreckte Hand gehört zum Tanz und darf nicht nach modernem Gefühl als Protest gegen falsches Flötenspiel (15) oder Ablehnung eines Trunkes (Berlin Nr. 2309) gedeutet werden. Ebensowenig ist das Lauschen auf 14 als Verstimmung des Pärchens und das Kopfheben, eine in verschiedener Bedeutung häufige Haltung, bei dem Durstigen auf 3 als erotische Erregung, die doch leicht anders auszudrücken wäre, zu deuten. Vgl. die obszöne Schale Nr. 4, die sich durch Reichtum und zum Teil auch Kühnheit der Schemata auszeichnet (schlecht erhalten). — Perspektive. Brygos steht mit Unrecht im Rufe, stark mit Verkürzungen zu arbeiten; er weiß vielmehr ohne solche räumlich zu wirken. Bisweilen laufen ihm noch harte Einstellungen in die Bildfläche oder rechtwinklig dazu unter (s. o., Verrenkungen, und das Gespann der Selene Nr. 11, teilweise dekorativ gedacht); im allgemeinen läßt er freilich den Rumpf rundlich und seine Drehungen organisch erscheinen. Beide Füße in Vorderansicht findet *Furtwängler* mit Unrecht bei dem Gestiefelten auf 16; der linke erscheint von der Seite. Modellierende Schattierung ist nur bei Gegenständen sicher. Ähnliches an Körpern eher Behaarung, vgl. § 408. An den Säulen von Nr. 14f. ist wohl nur Holzmaserung gemeint, nicht Schattierung der Kanneluren oder gar „Glanzlichter" (*Hartwig*). — Komposition: §§ 414, 419f. Die räumlichen Elemente ordnen sich ein und unter. — Darstellungen. Gymnastik, deren Fehlen früher auffiel, Nr. 18. Diese Vereinzelung wird nicht zufällig sein; Form und Motive der Einzelgestalt interessierten den großen Darsteller belebter Zusammenhänge weniger; vgl. Hieron, § 503. Mißdeutungen von Haltung und Bewegung s. o. Auf 17 sind Stadtmauer und Quellhaus naiv zusammengezogen. Nr. 1: *Furtwänglers* Interpretation ist der von *Pottier* grundsätzlich vorzuziehen. Vgl. *Robert* Arch. Hermeneutik 135; *Picard* Rev. arch. XXIII 1914, 233. Nr. 13: schmerzloses Hochheben von Katzen am Schwanz noch heut in Griechenland beliebt; vgl. Hieron, *Hoppin* II 76. — Inschriften. Vierstrichiges Sigma häufig, auf 2 auch in der Signatur. Daß die Handschrift sehr charakteristisch sei, ist zuviel gesagt. Beischriften, bisweilen sinnlos, fehlen oft ganz oder fast ganz. Ein paarmal ὁ παῖς καλός. Nr. 14: *Klein* Lieblingsinschriften 116; *Langlotz* a. O. 46. Abb. 420 Abb. 425

Die Gesellen des Brygos sind kümmerliche Zeichner und fallen neben ihm ähnlich ab wie Onesimos bei Euphronios (Nr. 5–7). Die Gestalten sind hölzern und schwunglos, ohne Linienreiz, Rundung, Ausdruck; kleine perspektivische Mittel vermögen die stellenweise ganz primitive Flächenhaftigkeit bei Nr. 6 f. um so weniger aufzuheben, als die Zeichnung der verkürzten Füße und Beine allzu schlecht ist. Die fortgeschrittene Entwicklungsstufe — vorwiegend grade Chitonsäume, keine Stoffwellen mehr, Lockerung des Parallelismus der Falten — läßt die Unbeholfenheit der Zeichnung bei Nr. 6 f. nur noch stärker hervortreten. An die Stelle der malerischen Buntheit bei Brygos tritt eine zeichnerische geometrische Musterung: was bei Brygos nur Akzent war, ist hier in aufdringlicher Flächenhaftigkeit zum Hauptschmuck geworden; die Pauke hat die feineren Instrumente verdrängt. Was ihm an Kunst fehlt, wollte der Maler von Nr. 7 und wohl auch 6, wenn man nach zwei Schalen urteilen will, anscheinend durch Patriotismus ersetzen: Triptolemos, Kekropiden, Poseidon und doch wohl Aithra; Rüstung und Perserkampf, Palladionraub? Ob die Parisschale Nr. 5 ein vielleicht etwas älteres Werk des gleichen Malers sein kann, bleibt an dem schlecht erhaltenen Originale zu untersuchen; wahrscheinlich ist es nicht, denn die Annäherung an Brygos scheint dort etwas besser gelungen zu sein. Warum *Herford*, die zu Nr. 7 manches richtig bemerkt, Nr. 6 für wesentlich älter hält, ist nicht klar. Als unsigniertes Werk kommt Brit. Mus. E 67 in Frage (*Murray* Designs Tf. 12, 45; *Gerhard* Schalen u. Gef. I Tf. D, elend; vgl. *Hartwig* 361 f.) Abb. 434

Brygos: Weitere Zuweisungen. Verwandtes. Vollständigkeit ist hier ebenso unnötig wie infolge Fehlens und Minderwertigkeit vieler Abbildungen unmöglich. Zweifellos gehört noch eine Anzahl solcher Gefäße dem Brygos an. Vieles bei *Hartwig*, der 372 ff. 1 auch eine Liste verwandter Gefäße gibt (dazu *Furtwängler* Berl. phil. Woch. 1894, 145); von diesen nimmt *Tonks* manche unter seine 62 Zuweisungen auf. Zu *Hartwigs* Zuweisungen *Beazley* 93, mit dessen Ablehnung ich durchweg übereinstimme; sie geht mir nur noch nicht weit genug. Von seinen eigenen Zuweisungen, die mehrfach schlecht oder gar nicht Veröffentlichtes betreffen, sind die Lekythen am wichtigsten, 91 f. Beurteilen kann ich nur Journ. hell. stud. XIX 1899, 203: als Spätwerk denkbar, doch bis auf die gut passenden Hände etwas hartlinig. Weiteres: *Tosi* Atene e Roma XX 1917, 190ff. (mir nur durch die Erwähnung Amer. Journ. Arch. XXII 1918, 446 bekannt); *Pottier* Comptes rendus Akad. Paris 1918, 98: Amphora („groupe de Brygos"). — Hier wird zunächst unter Verzicht auf nähere Begründung einiges sehr nah Stehende, zum Teil wahrscheinlich Eigenhändige zusammengestellt, dann Verwandtes, das Brygos mit Unrecht zugewiesen worden und seiner Eigenart wegen bemerkenswert ist; dazu gehören auch die Werke dreier stilistisch greifbarer Maler, des Pseudo-Onesimos, des Meisters der Pariser Gigantomachie und des Erzgießereimeisters. — AV Tf. 270 nach der Abb. wahrscheinlicher als Tf. 281. — Von der Akropolis Jahrb. II 1887, 230 f. — Amer. Journ. Arch. XIX 1915 Tf. 9 weist *Beazley* 91 zu. Feine Scherbe XX 1916, 343, 16. Fraglicher Mon. d. Inst. XI Tf. 33 (W. V. D Tf. 8, 2; 1890 Tf. 8, 2), jedenfalls nicht mit *Löhr* Arch.-ep. Mitt. XIII 1890, 172 nach unsicherer Deutung zum Ansatz dieser Stilstufe nach 469 verwertbar: gewiß früher. —Ann. d. Inst. 1878 Tf. E (Louvre G 155); Haargrenze geritzt. — *Hartwig* 332 f., 350 f. eher Nachahmung, so auch der Komast Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 79, die nackten Mädchen Anz. VIII 1893, 90, 36 (vgl. 37) und Bull. Mus. Bruxelles I 1908, 83 (*Perrot* X 647; *Beazley* 89: „Onesimos"), die Symposionschale Coll. Lecuyer 63 f. E 5 und die Ariadneschale § 500

Mon. d. Inst. XI Tf. 20 (W. V. D Tf. 8, 1), die *Beazley* 94 beide dem Erzgießereimeister zuweist, ferner die innen weißgrundige Scherbe Journ. hell. stud. XIV 1894, 383 (*Benndorf* Vasenbilder Tf. 29, 1) und zwei weißgrundige Gefäße: Kanne *Springer-Wolters* Kunstgeschichte I[10] 221 (Brit. Mus. D 13; *Beazley* 94: Erzgießereimeister); Alabastron Berlin Nr. 2258? — Von mehr oder minder Verwandtem, irrig Zugewiesenem wichtig Gr. Vm. I 244, Tf. 47, 1, Gelage von Herakles und Dionysos, das *Furtwängler* für ein jüngeres Werk des Brygos hielt (dagegen *Beazley* 93). Selbst *Tonks*, der so vieles ganz Abweichende trügerischer Äußerlichkeiten willen zuweist, hat den Abstand von Brygos gefühlt; daß dieser nur zeitlich ist, läßt sich nicht annehmen; die Entwicklungsstufe ist im Ganzen die gleiche. Um so schwerer wiegt der Unterschied des Striches, der viel weniger sicher ist als bei Brygos und zu argen Verkümmerungen führt (z. B. rechter Arm und Hand des Herakles); nur an Ausdruckskraft ist die Schale denen des Brygos ebenbürtig. — Gr. Vm. Tf. 64 hielt *Furtwängler* auch für ein jüngeres Werk des Malers; dagegen *Hauser* II 308, *Pottier* 1028. Anschluß an Brygos ist an Köpfen und Gewändern deutlich, Kraft und Sicherheit der Zeichnung sind jedoch soviel geringer, daß der große Maaßstab nicht zur Erklärung und jedenfalls nicht zum Beweise genügt. Dazu kommt die Schwierigkeit, das etwas manieristische Gewand in die Entwicklung des Brygos einzufügen; denn das Gefäß ist offenbar zu jung, um zwischen Nr. 8 und die reifen Werke eingeschoben zu werden. Vgl. den sicher fälschlich zugewiesenen Krater Coll. Lambros-Dattari 61 Tf. 11 (§ 580). — Nach der Abb. Bibl. nat. II 427 sind auch die Scherben einer Iliupersis, *Luynes* Tf. 42, nicht von Brygos. — Über die Schale mit dem Theognisvers, Ath. Mitt. IX 1884 Tf. 1, urteilt *Hartwig* 329 richtig, daß sie dem Kreise der Chairiasschalen (Phintias) nahe steht, sucht aber doch eine künstliche Verbindung mit Brygos, die teils nicht besteht, teils nichts beweist. — Die Theusschale Museo italiano III Tf. 3 s. o. beim Haar. — Die Komosschale Anz. VII 1892, 101 (*Tonks* Nr. 19) ist bei aller Beziehung zu Brygos gröber, zeigt einen eigenen Kopftypus und hat einen Stich in die charakteristische Häßlichkeit, der an Euphronios-Panaitios erinnert. *Beazley* 94: Erzgießereimeister; s. u. — *Pollak* Zwei Vasen Hierons 22 Tf. 8: das ausdrucksvolle, aber schwächlich gezeichnete Innenbild zeigt noch deutlicher als das schlecht erhaltene Außenbild, daß nur eine gewisse Verwandtschaft vorliegt. — *Hauser* Jahrb. X 1895, 162 ff. zeigt durch Anpassung neuer Scherben an *Hartwig* Tf. 35, 3 schlagend die Unmöglichkeit der Zuweisung. — Die Scherben Arch.-ep. Mitt. XVI 1893, 120 f. lassen die Sicherheit der Hand des Brygos vermissen. Nach *Robert* R E III 923 nicht Iliupersis, sondern der Tod des Aigisthos (jünger als Abb. 370!). — Zu Berlin Nr. 2298, mit Packträger im Rund, vgl. *Furtwängler* Berl. phil. Woch. 1894, 145. — In den weiteren Kreis des Brygos gehört der wild bewegte Komos Amer. Journ. Arch. XVII 1913, 480 ff. (nach *Bates* schlechte Abbildung; *Beazley* 96, 24: Meister der Pariser Gigantomachie); vgl. dazu *Hofmann* Griech. Vasen in Mannheim Tf. 2. — Die Symposionschalen mit dekorativem Gefäßfries, *Hartwig* 329 f., sind anscheinend alle drei nicht von Brygos[1]: jedenfalls *Beazley* 96, Gigantomachiemeister (*Murray* Designs Tf. 12, 48), verwandt, aber deutlich abweichend (so auch *Herford* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 112) und Mon. d. Inst. III Tf. 12 (Designs Tf. 11, 42); trotz Beziehungen offenbar auch Museo Gregoriano II Tf. 81, 1 (*Tonks* Nr. 55; das Rundbild *Ahrem* D. Weib in d. ant. Kunst 75, 74). — Kaum verwandt ist Journ. hell. stud. XXXVIII 1918, 31 Tf. 4. — Von den zweifellos falschen Zuweisungen von *Tonks* sind Nr. 19, 20, 23, 25 (Apollo]doros), 44, 57, 58 im Vorstehenden bereits abgelehnt, Nr. 6 und 21 s. u., Erzgießereimeister; Nr. 12, Berlin Nr. 2300, *Gerhard* Trinkschalen und Gefäße Tf. 9, 5 kommt nach *Furtwängler* wohl nicht einmal für den Maler unserer Nr. 5 in Frage. Nr. 31 und 36 hatte schon *Hartwig* 372 ff., 1, 1, 7, mit Recht beiseite gelassen; zumal 36 weicht weit ab. Nr. 59, ein Stamnos, hat vollends nichts mit Brygos zu tun (§ 479, Eucharidesmeister). — *Hartwig* Tf. 30, 3; 31, s. u., Hieron Nr. 46. — Alles weitere bei *Hartwig*, *Tonks*, *Beazley* u. a. lassen wir als allzu unsicher, unwahrscheinlich oder nicht prüfbar außer Betracht (vgl. *Hoppin* I 122 ff.). Von sonstigem Verwandtem ist noch zu bemerken *de Ridder* Bibl. nat. II 428, 441.

§ 501 Pseudo-Onesimos. Unter den auf mehrere Maler zu verteilenden Schalen, die *Hartwig* 503 ff., 689 f. fäschlich dem Ones]imos zuschreibt, hebt sich eine Gruppe von kräftiger Eigenart heraus. Der Maler steht in einer wohl als Abhängigkeit zu deutenden Beziehung zu Brygos und kommt ihm zumal in den behelmten Kriegerköpfen, in der Schattierung der Schilde, den kräftigen Firnisakzenten, den Borten und Punktreihen am Mantel nahe. Von der gleichen Hand sind sicher *Hartwig* Tf. 55—57 und vermutlich auch, wenn man nach einer so schlechten Abb. urteilen will, AV Tf. 166[2]; dazu kommt wahrscheinlich, vielleicht als etwas älteres Werk, noch *Hartwig* Tf. 54. Mit
Abb. 404 den schwächlich, kleinlich und unsicher gezeichneten Reitern des echten Ones]imos, *Hartwig* Tf. 53, haben die unseres Malers nicht mehr als den Vorwurf und allenfalls ein altes Kompositionsschema gemein. Es ist unbegreiflich, wie man die kümmerlichen, kleinzügigen Köpfe und Körper und vollends die unsicher zerfließenden Gewänder des Onesimos einem Maler zuschreiben konnte, dessen Strich kräftig und sicher, im Vergleiche mit Brygos sogar etwas derb, dessen Stilisierung vollkommen fest und dekorativ wirksam ist und dessen Temperament selbst bei ruhigen Gestalten energischer erscheint als das des Onesimos, bei dem schon etwas von der Stimmung des Parthenonfrieses vorklingt (geneigte Köpfe). Auch die Pferde ähneln sich nur in damals allgemeinen, nicht in individuellen Zügen; solche verbinden dagegen Tf. 54 (Rund) und 57, wozu Tf. 55 als Vereinfachung verständlich ist (vgl. die Unterschiede auf Tf. 54 selbst, Ergänzungen *Hartwig* 509). Gegenüber der malerisch abgetönten Buntheit bei Brygos haben wir bei Pseudo-Onesimos nur eine kräftig dekorative

[1]) Zwei weitere, Berlin Nr. 2299 und London E 100 (108, vgl. *Tonks* 117, 1) schließt er 372, 1, 4 f. selbst aus.
[2]) Jene erwähnt von *Beazley* 99, 13 f. in einer mir, soweit ich sie beurteilen kann, gar nicht einleuchtenden Zusammenstellung (vgl. § 518, Duris); dieses wird von ihm bei *Hoppin* II 493 (zu I 419) dem Meister der Pariser Gigantomachie zugewiesen; vgl. u.

Verwendung von schwarzem Firnis; der gleiche Abstand an Feinheit beherrscht die Zeichnung und die Komposition, die trotz teilweise gewaltsamer Schichtungen doch weder räumlich noch als Streifenfüllung, noch in der Rhythmik neben Brygos besteht. Von dem feinen, vielfach abgestuften Ausdruck des Brygos ist erst recht keine Rede; nicht einmal die heftigen Bewegungen sind ähnlich ausdrucksvoll. Von *Hartwigs* weiteren Zuweisungen, die von der Troilosschale des Euphronios und der Vivenziohydria (Arch.-ep. Mitt. XVI 1893, 114, 2) bis zu einigen athletischen Schalen sehr Verschiedenes, nicht durch den Stil, sondern nur durch den Liebling Lykos Verbundenes enthalten, kommt nur Jahrb. III 1888 Tf. 4 in Frage; doch auch diese durch Inschrift und Stil mit Anz. XIII 1898, 135 f. verbundene Schale weicht individuell ab (kurze gebogene Nase, tiefsitzendes Auge, Pferd zumal auf der zweiten Schale). *Hartwig* 550 f. ist nicht zu beurteilen; die Henkelpalmetten erinnern an Brygos. Nach beiden Seiten knüpft an auch Annual Brit. Sch. Ath. XIV 302 Tf. 14 (*Radford* Journ. hell. stud. XXXV 1915, 134 f.; *Beazley* 90: Brygos; vgl. zu Schaftstiefeln, Gewand, Schildzeichen *Hartwig* Tf. 54 f., 57, AV Tf. 166, zum Gewand auch *Gerhard* Trinkschalen und Gefäße I Tf. D, Geselle des Brygos?). Wer die Troilosschale des Euphronios unserem Maler zuweisen will, muß dies überzeugender zeigen als bisher versucht worden ist; was helfen allgemeine Züge, wie der über den Kopf erhobene Arm, der sich vielfach, so auch auf der Theseusschale des Euphronios findet? Der Oberlidstrich findet sich auch bei Kleophrades. Auf diesem Wege kommt man schießlich zu *Furtwänglers* vorübergehendem Einfall, Euphronios-Panaitios sei Onesimos (Gr. Vm. II 134, anders 178). — Zu Berlin Nr. 2296, von *Furtwängler* Berl. phil. Woch. 1894, 110 zugewiesen, *Tonks* 116, 3 mit Recht ablehnend. — Man könnte den Maler auch den Marathonmeister nennen, denn diese Deutung drängt sich für den Perserkampf AV Tf. 166 auf. Dagegen geht diese Vorstellung auf *Hartwig* Tf. 55—57 mit dem alten Typus des barbarisch gekleideten Schützen in griechischem Dienste durcheinander. Die Schützen auf diesen Schalen haben übrigens keine Pfeile auf den gespannten Bogen.

In den weiteren Kreis des Brygos gehört auch die prächtige Schale mit der Erzgießerei, Gr. Vm. Tf. 135, ein köstlich naives Bild aus dem Leben der Nachbarzunft, mit dem göttlichen Schutzherrn Hephaistos, von dem Thetis die Waffen des Achill holt, im Rund. *Hartwig* hat dem Maler mit Hilfe des Lieblingsnamens Diogenes und stilistischer Beziehungen ein Dutzend Werke zuzuweisen gesucht (380 ff., 688 f., mit Recht abgelehnt von *Furtwängler* Berl. phil. Woch. 1894, 110). Seine Anhaltspunkte dafür genügen keineswegs. In Frage kommen nur zwei Schalen ohne den Lieblingsnamen, 393, *Murray* Designs Tf. 14, 55, Journ. hell. stud. XXVI 1906 Tf. 13, trotz leichter Abweichungen nicht ausgeschlossen, und vielleicht auch AV Tf. 230 (Epeios mit dem hölzernen Pferdchen), beide von *Tonks* irrig dem Brygos zugewiesen (Nr. 6, 21). Die guten Abb. *Pellegrini* Vasi di Bologna 55 und *Riezler* Weißgrundige Lekythen 54 ff., die ganz abweichende Stile zeigen, sind neu. *Beazley* 93 f. weist vielerlei, darunter die eben genannten und ein paar oben schon erwähnte Schalen zu; davon ist zu wenig überhaupt oder doch gut abgebildet, um ein rechtes Urteil zu gestatten. Stilistische Zusammenhänge sind kenntlich, aber auch Abweichungen, die sich zum Teil gerade der Erzgießereischale gegenüber fühlbar machen. Der Nachweis, daß dennoch alles vom gleichen Maler stammt, bleibt noch zu führen.

Noch weniger läßt sich aus den spärlichen und zum Teil schlechten Abb. über die 38 Gefäße urteilen, die *Beazley* 94 ff. dem Meister der Pariser Gigantomachie zuschreibt. Die Hauptsache steht jedoch zweifellos fest: die Schale *Luynes* Vases peints Tf. 19 f. (*Gerhard* Trinkschalen Tf. A, B; Bibl. nat. II Nr. 573) stammt nicht von Brygos, sondern von einem ziemlich unbedeutenden Nachahmer. Mindestens ein Teil der von *Beazley* zusammengestellten Gefäße stammt sicher von der gleichen Malerhand. Kennzeichnend sind die etwas lahmen und steifen Bewegungen, die etwas plumpen, formlosen Rümpfe, die wie eine Kreuzung brygischer und hieronischer Typen wirkenden Köpfe mit dem niedrig sitzenden Auge und dem hängenden Kinn, das Nebeneinander verschiedener Stilstufen am Chiton, von starkem Zickzack bis zu gradliniger Führung des Saumes. Von *Beazleys* Zuweisungen ist mir, soweit ich sie prüfen kann, *Masner* Oesterr. Mus. 48 am wenigsten verständlich. Ich sehe auch keinen Grund, meine angesichts der schlechten Abb. natürlich nur unsichere Zuweisung von *Gerhard* AV Tf. 166 an meinen Pseudo-Onesimos aufzugeben. An den Gigantomachiemeister erinnern mich nur einige Bewegungen etwas — mit den Köpfen ist nichts anzufangen —, an Pseudo-Onesimos Vieles im Ganzen wie im Einzelnen; so nicht nur die Persertracht mit den dicken Wellenlinien und den schwarzen, hell punktierten Flächen, sondern auch der Mantel eines Griechen und der gewellte Chiton eines anderen.

Hieron und Makron

§ 502 Aus der Werkstatt des Hieron sind bisher 35 bis 37 signierte Gefäße bekannt geworden, mindestens 30 Schalen, 3 oder 4 Skyphoi und 1 Kantharos, auf welchem der Meister seinen Vater Medon nennt. Davon sind 3 bis 5 Schalen und eine „Diota", wahrscheinlich ein Skyphos, wieder verschollen, ohne abgebildet zu sein — zu den nicht näher beschriebenen können 2 neuerlich aufgetauchte gehören —, von vier weiteren Schalen ist nur der Henkel oder der Fuß mit der Signatur erhalten; unsere Kenntnis des Stiles beruht daher auf 23 Schalen, 3 Skyphoi und einem Kantharos; sie wird durch Zuweisung unsignierter Gefäße nicht sehr wesentlich bereichert. In Frage kommen Dutzende von Schalen, ein Teller,

eine Pyxis und einige große Gefäße. Bei Hieron waren mindestens zwei, wahrscheinlich drei, vielleicht noch mehr Maler tätig. Nur einer nennt sich auf einem der bedeutendsten
Abb. 435f. Gr. Vm. Tf. 85 Werke: Makron. Sein Helenaskyphos zeichnet sich in mancher Hinsicht aus; man hat ihn daher für das einzige Werk dieses Malers bei Hieron halten wollen. Dies ist jedoch
Abb. 437—445, 448 ausgeschlossen; eine Fülle entscheidender Übereinstimmungen verbindet den Skyphos mit den beiden anderen Skyphoi und mit der Mehrzahl der Schalen. Die leichten Abweichungen beruhen nur auf dem Streben nach besonderer Feinheit; einzelne Anklänge an Brygos
Gr. Vm. Tf. 84 lassen vermuten, daß Makron mit Werken wie dessen unsigniertem Lytraskyphos wetteifern wollte. Was wir als Stil des Hieron zu bezeichnen pflegen, ist also der Stil des Makron.
Abb. 447, 449 Einen ganz anderen Stil zeigen zwei Schalen in Boston: Eos mit Kephalos und Telephos
Abb. 446 in Argos. Die leicht kenntliche Eigenart dieses Eosmalers verrät sich auch an unsignierten Gefäßen. Daß sein spätarchaischer Stil sich zu dem des Kantharos entwickelt habe, ist vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, aber sehr unwahrscheinlich und mangels Zwischengliedern unerweislich; was anklingt, braucht nicht einmal auf Einfluß des Eosmalers zu beruhen. Wichtiger und schwieriger ist die Frage, ob die anderen 21 Schalen alle von Makron bemalt sind; es kann sich jedoch nur bei wenigen fragen, ob dort eine Schwankung des Makron oder eine andere Malerhand vorliegt; die meisten gehören ihm zweifellos.

Makron ist kein Künstler wie Euphronios und Brygos und steht als Darsteller wie als Zeichner im ganzen auch hinter Duris zurück. Seine Stärke liegt, wie meist auch bei Duris, im Dekorativen, seine Eigenart in dem Zuge zur Größe, den er darin zu bewähren weiß.
Abb. 435f., vgl. 580 Es ist bezeichnend, daß sein auf dem Helenaskyphos unternommener Versuch, einen bedeutenden Vorwurf ausdrucksvoll zu meistern, in der dekorativen Wirkung hinter der altertümlichen Fassung des gleichen Gegenstandes auf einer Schale zurückbleibt: es sind dabei zwar Bilder, wenn auch mit allerhand Schwächen, aber keine rechten Vasenbilder entstanden. Jederseits berühren sich drei bis vier Gestalten so eng, daß fast gar kein Grund zwischen ihnen frei bleibt. Was sonst ein Vorzug ist, „die breite Pracht der Gewänder", die dekorative Entfaltung der Mäntel als Hintergrund für die groß und ausgreifend bewegten Gestalten, wird hier zur Schwäche; denn die Umrisse verlieren Klarheit, Bestimmtheit und Fernwirkung, die sie bei solcher Kompositionsweise nur in mehrfarbiger Malerei, nicht in der Linearzeichnung haben können, und die Verteilung von Hell und Dunkel ist innerhalb der Bilder selbst ungleichmäßig und daher sowohl undekorativ wie allgemein ungünstig für das Gleichgewicht der Massen. Man hat den Eindruck, daß der Maler hier Vorbildern aus der großen Kunst folgt, ohne sie in seine Technik übersetzen noch auch nachahmend zur Geltung bringen zu können: die prächtigen dreigestaltigen Hauptgruppen sind von wenig ausdrucksvollen Füllgestalten, die Wiederholungen und Parallelismen enthalten, umrahmt. Helena, die vor dem drohenden Schwerte des Menelaos nur leicht ausweicht, das Haupt, nach dem Aphrodite schirmend und zauberwirkend ihre Hände streckt, stolz erhebt und die Pracht ihres durch den Chiton schimmernden Leibes enthüllt; Menelaos, der am Ziele seines Laufes verwirrt das Haupt senkt und das Schwert nur halb zieht: das sieht noch weniger nach dem Maler aus wie wir ihn sonst, auch aus den Füllgestalten dieser Bilder, kennen als das Gegenstück: Helena zögernd, leicht vorgebeugt, von dem rückblickenden, kräftig ausschreitenden Paris am Handgelenke nachgezogen, beredet und gedrängt von der gleichen Aphrodite, umschwebt von einem zierlich tändelnden kleinen Eros. Dreigestaltenbilder wie das Orpheus- und das Peliadenrelief lösen sich so aus ihrer nichtssagenden Umrahmung bei Makron heraus.

§ 503 Von den wenigen mythischen Bildern ist nur eines vergleichbar und auch motivisch nah
Abb. 445 verwandt, das beste Rundbild des Malers: Theseus, der von Aithra gewaltsam die Erkennungszeichen seines Vaters fordert. Er zieht das Schwert in eiligem Andringen wie Menelaos, sie streckt bittend die Hände nach ihm aus wie Aphrodite und wiederholt bewegter die Haltung der zögernden Helena; wieder bieten die großzügig gezeichneten Mäntel Hintergrund und Füllung wie an den reifen Metopen und am Friese des Parthenon. Dagegen fällt das sechsgestaltige Außenbild des Palladienstreites völlig ab; man versteht kaum, daß die beiden Helden an den Enden des Frieses gegeneinander losgehen. Alle anderen mythischen Bilder sind ruhige Reihungen bezw. Parataxen von alter Typik: Entführung der Briseis, der
Abb. 441 Helena, Parisurteil — dies mit der reizvollen Zutat von vier Eroten, die Aphrodite um-

schweben, und einer Kleinviehherde um Paris —, Versammlungen von Göttern um Triptolemos und von Helden um den zürnenden Achill und beim Palladienstreit. Solche Parataxen, mehrfach bis zu streng rhythmischer Reihung je einer großen und einer kleinen oder sitzenden Gestalt dekorativ durchgebildet wie bei Duris, sind alle anderen Friesbilder, ob ruhig bis zu völliger Unbewegtheit im meist nur wenig erotisch oder musikalisch belebten Beieinander von Männern, Jünglingen, Knaben, Mädchen, ob bewegt in Komos und Thiasos. Selbst die Angriffe der Silene führen kaum zu eigentlicher Gruppenbildung und nur zu sehr geringen Überschneidungen und durch den ganzen Fries geht das eine Motiv des dionysischen Schwärmens. Daher wird auch das bisherige Fehlen gymnastischer Übungen nicht zufällig sein: sie verlangen eine reichere Abwandlung der Motive und ein größeres Interesse an der einzelnen Gestalt und deren anatomischer Durchbildung als es Makron und Brygos hatten — dieser aus darstellerischen, jener aus dekorativen Gründen. Duris scheidet sich auch darin von beiden: er war weniger Darsteller als Brygos, mehr Zeichner als Makron, so eng er sich im dekorativen Sinne mit ihm berührt. (Abb. 437) Abb. 444 Abb. 438, 448 Hartw. Tf. 29, 31 Gr. Vm. Tf. 46

Keine dramatisch zugespitzte Handlung, sondern der breite Fluß eines ruhigen oder bewegten Zustandes, keine räumliche Anordnung, sondern Ausbreitung in der Fläche entspricht der Geistesart und der dekorativen Absicht des Makron. Im einzelnen enthalten doch auch seine strengsten Sternenmuster aus Knaben und Liebhabern noch manches reizvolle Motiv; sie bestehen so wenig wie bei Duris nur aus schablonenhaften Wiederholungen. Das wogende Schwärmen seiner besten Mänadenchöre und Thiasoi vollends erhebt sich aus der Reihung zu einer Gesamtbewegung, deren Ausdruck durch das vollendete Ineinanderfügen großzügig bewegter Gestalten und durch das mächtige Schwingen der Chitone und der aufgelösten Haare von eigenartig musikalischer Kraft ist. Hier decken sich Ausdruck und dekorative Form: das Kunsthandwerk erreicht die Grenze der Kunst. Die Zeichnung ist im ganzen groß, sicher und schwungvoll, aber nur selten sorgfältig und fein; meist verraten der derbe, etwas flüchtige Strich und die Ungleichmäßigkeit des einzelnen die rasche Arbeit eines mehr handwerklichen Großbetriebes. Abb. 444 Abb. 438

§ 504 Sehen wir von den erwähnten Schwankungen, die hauptsächlich die Proportionen und den Gewandstil betreffen, zunächst ab, so erscheinen die Gestalten im allgemeinen wuchtig und großköpfig auch dann, wenn sie tatsächlich hochgewachsen und die Köpfe nicht übergroß sind; so auf dem Helenaskyphos, wo sie entschieden leichter sind als besonders auf dem Triptolemosskyphos. Dies liegt zum Teil an den großen Zügen des Kopfes mit dem starken, oft etwas hängenden Kinn, der starken Nase, dem mächtigen Langschädel, zum Teil an jener „breiten Pracht der Gewänder", die nur den Silenen und kleinen Eroten fehlen, endlich an den starken Körperformen, die hauptsächlich die Silene, aber auch die muskulösen Waden der Frauen unter dem Gewande zeigen. Genauer betrachten darf man die Körper freilich nicht; die anatomische Innenzeichnung ist reichlich roh und unverstanden, die Verschiebungen des Rumpfes sind oft gewaltsam und unorganisch, die verhältnismäßig kurzen Füße nicht eben schön und die Hände oft ganz abscheulich; so selbst bei der entführten Helena, wo der Maler sich alle Mühe gegeben hat. Um die bedrohte Helena würden wir vollends keinen Krieg führen und um die Chryseis keinen Zorn des Apollon und des Achill heraufbeschwören: ihre fast männlichen Gesichtszüge, schmalen Hüften, mageren Oberschenkel und athletischen Waden sind nichts weniger als verführerisch. Reizvoller sind manche Hetären auf offenbar jüngeren Schalen, nur haben ihre Zärtlichkeiten oft etwas Zudringliches und bisweilen wird ihr etwas heftiges Entgegenkommen noch durch einen hochgehaltenen Geldbeutel des Liebhabers beflügelt. Der Maler hat den Vorwurf mit der gleichen handgreiflichen Derbheit, die sich oft in seiner Zeichnung verrät, angefaßt; für feinere Regungen scheint er auf diesem Gebiete wenig Sinn besessen zu haben. Gesichtsausdruck ist höchstens bei einigen Silenen, die die Zähne zeigen, zu finden; der Mund ist meist geschlossen, auch bei unschönem Hängen der Unterlippe. Das Haar ist bisweilen blond, aber kaum je so malerisch behandelt wie oft bei Brygos; dies gilt auch für die Behaarung des männlichen Körpers. — Das Gewand verträgt öfter die Betrachtung aus der Nähe, aber seine Vorzüge liegen auch in der Gesamtwirkung. Beim Chiton sind die archaischen Stoffwellen nur noch selten und meist auf den tiefen Kolpos beschränkt; sie lassen dann das Schamhaar trotz der dreifachen Stofflage durchscheinen; in der jüngeren Stilisierung kommt die Bauschung in immer natürlicherer Zeichnung zum Ausdruck, zumal am Männerchiton. Die Saumbildung schwankt von kräftigen Schwalbenschwänzen, die bisweilen selbst noch etwas an den Peithinosstil erinnern, zu ziemlich geradem Abschluß. Die weibliche Brust erscheint bisweilen auch bei doppelter Stofflage wie in Taschen mit kräftigen Oberflächenfalten. Wie Brygos die feinen Schwingungen, so gibt Makron das mächtige Wallen der Gesamtmasse des bewegten Chitons; den gleichen Zug ins Große zeigen mehr oder minder auch seine Mäntel, die er in einfach große Faltenzüge mit ausdrucksvollen, oft doppelt geschwungenen Querbogen gliedert. Frei verlaufende Falten und Ansätze zur Augenbildung neigen zum gleichen Kurvenzuge. Die Größe der Wirkung und des Gegensatzes zum Chiton beeinträchtigt er nur bei einzelnen Festgewändern von Göttern durch reiche, sogar bildliche Muster; meist verschmäht er selbst den Bortenstreif. — Abb. 435 f. Abb. 437 Gr. Vm. Tf. 46 Abb. 442 Abb. 435 Abb. 436 Abb. 440, 448 Abb. 442 (438) Abb. 445 Abb. 438

Der dekorativen Gesamthaltung entspricht der Verzicht auf räumliche Wirkung; nur die gewöhnlichsten Verkürzungen, der Fuß von vorn, das gestreckte Bein schräg von der Seite sind nicht selten. Selbst bei Sitzenden in Vorderansicht wirkt die vermiedene Verkürzung nicht räumlich, zumal die ornamentalen Falten die Abstufung nach der Tiefe verschleiern. Die Schilde liegen in der Fläche
Abb. 435 f. und wirken durch ihre prächtigen Zeichen. Räumliche Elemente sind selten und geringfügig: gelegentlich ein Baum, ein Stuhl, ein paar an der Wand hängende Gegenstände. Die Andeutung eines Dionysoshaines auf einer unsignierten Schale ist ganz unmalerisch: der schwarze Grund hört auf und auf Tongrund stehen neben dem Henkel ein paar überstilisierte Bäumchen.

§ 505 Die Frage nach der Entwicklung des Stiles kreuzt sich mit der nach dem Verhältnis des Makron zu seinen Zeitgenossen. Unter dem Vorbehalte gemeinsamer Vorbilder liegt es nahe, den großen Zug der Mäntel vom späteren Euphronios-Panaitios herzuleiten; der Kopftypus berührt sich mehr mit
Abb. 436 dessen älteren Bildern, ohne daß eine individuelle Beziehung vorläge wie bei dem Priamos und wohl auch dem weißen Haar des Chryses mit Brygos. Zu der erwähnten Berührung mit Duris im Deko-
Abb. 441, 444 rativen kommt der Lieblingsname Hippodamas auf der rein makronischen Parisschale und einer Knabenschale, die dem Duris im ganzen und durch schlankere Proportionen näher steht, ohne doch
Hartwig Tf. 29 die Zeichenweise des Makron zu verleugnen. Dies tun auch andere, in dieser Richtung noch weitergehende Schalen nicht, aber seine Art braucht nicht er selbst mit der des Duris gekreuzt zu haben. Daß eine nähere Untersuchung diese Frage entscheiden kann, ist nicht unmöglich; vorläufig erschwert die Unsicherheit auch das Urteil über die Entwicklung des Makron. Verschiedenes, auch Strengeres und Freieres, findet sich oft genug nebeneinander und von einer erheblichen inneren Entwicklung kann jedenfalls nicht die Rede sein; nur ein etwas äußerliches Mitgehen mit der Zeit verrät sich hie und da. So treten im Gewandstile die manieristischen Elemente stark zurück, realistische, so am Chitonbausche, treten auf und die Linie wird flüssiger; so scheinen sich Proportionen, Formen und Bewegungen der ausgeglichenen Wucht und Ruhe des spätesten Archaismus zu nähern. Einzelne unsignierte große Gefäße — Krater, Stamnos — gehen darin anscheinend noch ein gutes Stück weiter als die signierten. Hier wird der Boden schon unsicher, wenngleich noch eine erhebliche Wahrscheinlichkeit besteht. Dagegen ist es äußerst fraglich, ob zwei frühklassische Spitz-
Gr.Vm. Abb. 66ff. Tf. 94 f. amphoren von Makron bemalt sein können. Die Ähnlichkeiten, zumal bei den Frauen und an den Chitonen, soweit diese nicht einer damals häufigeren ornamentalen Stilisierung unterworfen sind, fallen auf und gehen bis zu den starken Hälsen und kurzen Füßen; die Zeichnung der Männer und der Mäntel erscheint jedoch bedenklich abgeschwächt; als sicher kann nur die Berührung mit dem Stile des Makron gelten. Vollends unsicher ist die Anknüpfung nach oben, die *Hartwig* so weit geführt hat, daß er geradezu von einem „Ergasterion des Oltos-Peithinos-Hieron" spricht. Diesem irreführenden Ausdruck liegt nichts anderes zugrunde als völlig unverbindliche Anklänge in Proportionen und Auffassung von Götterversammlungen und „Liebesunterhaltungen": allgemeine Züge, an welchen die verschiedensten Künstler Anteil haben können, ohne deswegen in persönlicher Beziehung stehen zu müssen. Was beweist vollends die Paarung von Silenen und Mänaden, „der Einsame" neben Paaren, wenn eine ungerade Zahl den Raum füllt, oder gar die vereinzelte Darstellung bildlich verzierter Festgewänder im Vergleiche mit den Punktmustern bei Oltos? Im ganzen gehört der Stil des Makron der Hochblüte des strengen Stiles an; wie weit er über Marathon hinauf und über Salamis hinabreicht, läßt sich zurzeit kaum sagen; im äußersten Falle kommt man bis zur Jahrhundertwende hinauf. Sonst wissen wir von Makron nur, was die Beischriften verraten: daß seine Sprache vulgär und seine Rechtschreibung schwach war. Wie verkehrt es ist, aus dem in Attika nicht einmal fremden Namen Hieron in Verbindung mit der „Schwere und geringen Lebendigkeit" des Stiles (des Makron!) auf dorische Herkunft des Meisters zu schließen, bedarf keines Wortes. Es wäre scherzhaft, wenn vielmehr der „jonisch lebendige" Eosmeister Hieron selbst wäre; indessen braucht Hieron überhaupt nicht selbst gemalt zu haben, auch den Kantharos mit dem Vatersnamen nicht.

§ 506 Der Eosmeister zeigt keine näheren Beziehungen zu Makron; hie und da klingt wohl
Abb. 446 f. 449 Hartw. Tf. 39, 2; 40 ein Mantel, ein Chiton, allenfalls auch ein Kopf an, im ganzen steht er aber als Temperament wie als Zeichner durchaus im Gegensatze zu ihm. Nach dem Maaßstabe der Formbeherrschung und Linienschönheit des entwickelten strengen Stiles müßte man ihn geradezu einen Stümper nennen, denn seine Verzeichnungen und Unschönheiten gehen sehr weit über die des Makron hinaus. Aber dazu ist viel zu viel Ausdruck, Bewegung, Naturbeobachtung in seinen Bildern; er ist vielmehr ein Vorläufer der naturalistischen Richtung der frühklassischen Kunst. Seine oft spindeldürren, bisweilen zappelig heftig bewegten Gestalten wirken wie eine Auflehnung gegen die geflissentliche Nichtbeachtung solcher Erscheinungen, die doch nun einmal häufiger sind als regelmäßige Schönheit und rhythmische Bewegung.
Abb. 449 Daß der Beschauer zwar allenfalls versteht, warum Kephalos vor dieser unfeinen Eos mit dem Riesenbusen flüchtet, nicht aber, warum ihr diese knochige Hopfenstange gefällt, war
Abb. 447 dem Maler gleichgültig; von seinen homerischen Helden sieht der arme elende Telephos noch nicht einmal am heruntergekommensten aus. Streben hier Vorwurf und künstlerisches
Abb. 449 Interesse auseinander, so vereinigen sie sich bei einem alten schwachen Skythensklaven zu glänzender Charakteristik. Auch ein griechischer Greis geht über die doch schon hervor-

ragende Individualisierung auf der unsignierten Prügeleischale des Euphronios dadurch hinaus, daß die hageren Körperformen und das Laufmotiv die Wirkung des Kopfes ähnlich ergänzen wie bei dem Vater auf der Eurystheusschale des Euphronios; dieser erreicht seinerseits wieder durch die altertümlichere Stilisierung keine so unmittelbare Wirkung. — Beide Greise und ein dritter von edlerer Bildung gehören dem Fries der Eosschale an. Ein wunderliches Bild: alt und jung läuft mit allen Zeichen der Bestürzung und des Staunens in dekorativem Gänsemarsch auf einen Felsen los, an dem schon ein Krieger steht und in die Höhe blickt wie mehrere Laufende. Es ist wie ein vergebliches Nachlaufen hinter etwas überraschend Wegfliegendem — doch wohl Eos mit Kephalos. Das Ganze könnte auf der euripideischen Bühne geschaut sein, auf der damaligen aischyleischen freilich nur der Chor. Fels, Baum, Altar finden sich auch bei Makron, wenn auch weniger malerisch behandelt; erheblich räumlicher ist trotz der dekorativen Anordnung der Architekturteile das Telephosbild: der wunde Held in höchster Erregung hilfeheischend auf dem Hofaltare des Palastes, wo sein Erscheinen große Verwirrung hervorruft. Hier liegt vielleicht mehr als ein allgemeiner Anklang an die Bühne vor; auf jeden Fall ist ein entschieden dramatischer Ausdruck erreicht. Das Rundbild zeigt dagegen die starke Stimmung eines schwer bedrückten Harrens zweier reisiger Helden vor einem Gebäude. Von den unsignierten Gefäßen, deren *Beazley* dem Maler mehr als ein Dutzend zuweist, sind nur wenige veröffentlicht. Bedeutend ist davon anscheinend nur eine Iliupersisschale, deren Rundbild einen Mann mit einem an seinen Kopf geklammerten Knaben auf den Schultern in wilder Flucht zeigt — ein packendes Bild des Entsetzens einer Mordnacht, das auch den Griechen des 5. Jahrh. nur allzu wohlbekannt war. — Wäre das Wollen beider Maler nicht so verschieden, daß man sie nicht aneinander messen darf, so könnte man den Eosmeister eigenartiger und bedeutender als Makron nennen; aber das Persönliche tritt zurück hinter dem starken Eindruck, daß zwei Geistesrichtungen und zwei Epochen sich hier berühren und trennen.

Abb. 406 Abb. 401 Abb. 449 Abb. 447 Abb. 446

Für den Übergang ist auch der Kantharos lehrreich. Das befremdliche Nebeneinander von freien und altertümlichen, zum Teil geradezu primitiven Zügen ist eine Folge der Auflösung der festen Formeln des strengen Stiles: daher die rohe Zeichnung und Einstellung der Körper in die Fläche, eine Rückfallserscheinung, neben der entwickelten Bildung der Augen und der Gewandfalten, das wunderliche malerische Klecksen und Schmieren neben harter Zeichnung, die im ganzen stark perspektivischen, aber im einzelnen grob verzeichneten Schilde. Der Archaismus hat sich nicht überall so ruhig ausgelebt wie bei Duris, den die Probleme einer neuen Zeit nicht aufregten; andere Maler, die die alte Formensprache aufgaben, ehe die neue ausgebildet war, verloren dabei die Sicherheit und Einheit des Stiles.

§ 507 Literatur. Allgemeines. *Hoppin* II 38ff.; *Beazley* VA 101ff. *Hartwig* Meisterschalen 270ff., 421ff., 686f., 689 bemerkt vieles richtig, wenn auch unbequem zerstreut bei den einzelnen signierten und unsignierten Gefäßen. Er scheidet, ohne die Möglichkeit einer anderen Lösung auszuschließen, Makron von dem Maler der meisten anderen Gefäße des Hieron. Angebliche Beziehungen zu Oltos und Peithinos: 281f., 293, 305. Duris: 285ff., vgl. § 512. Grundlegend ist seine Erkenntnis, daß der Eosmeister, den er unglücklich den „Meister mit dem Kahlkopfe" nennt, eine eigene Persönlichkeit ist, nur verwischt er die Grenzen dadurch, daß er ihm zweifellos irrig mehrere unsignierte Gefäße, auf welchen Kahlköpfe vorkommen, zuweist; einige von diesen lassen die Hand eines Malers erkennen, den *Beazley* den Briseismeister nennt (s. u.). *Hartwigs* Irrtum berichtigt *Pollak* Zwei Vasen aus der Werkstatt Hierons, Leipzig 1900, 25ff. bei der Herausgabe der Telephosschale des Eosmeisters, Tf. 1—3; den Kantharos Tf. 4f. weist er einem anderen Maler zu und hält für möglich, daß er von Hieron (für ihn nicht Makron) sei (33). *Furtwängler* Gr. Vm. II 130f. erklärt Makron mit guten Gründen für den Hieronmaler und weist ihm alle Gefäße der Werkstatt zu — doch wohl unter Ausschluß derer des Eosmeisters, der sich für ihn von selbst verstehen mußte. *Buschor*[2] 181 nennt den Eosmeister einen Nachfolger des Makron bei Hieron: eine hypothetische Deutung des an unseren Fundstücken vorliegenden stilistischen Tatbestandes. *Pottier* Cat. 975ff. rechnet mit mehreren Malern bei Hieron, weil er diesen für den Urheber der „Kartons" hält. Die Unmöglichkeit dieser Annahme von Vorlagen eines Meisters für verschiedene Maler gerade bei Hieron zeigt gut *Leonard* Über einige Vasen aus d. Werkstatt d. Hieron, Diss. Greifswald 1912, ergänzt durch RE VIII 1516ff., mit damals vollständiger Liste der signierten Werke. Er zeigt eingehend, daß Makron der Hauptmaler des Hieron war, und trennt den Kantharos von ihm wie vom Eosmeister; eine ausführlichere Behandlung steht in Aussicht und wird hoffentlich einwandfrei zeigen, ob auch eine Schale wie *Hartwig* Tf. 29 von Makron selbst ist oder nur seinen Einfluß bei einem Werkstattgenossen verrät. Als Frühwerk versteht sie *Langlotz* bei seinem im wesentlichen überzeugenden Versuch einer zeitlichen Anordnung der Werke, Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 85f., 110. Ganz

unmöglich ist die Ansetzung der Gefäße mit kleinen Eroten gegen 450 bei *Perrot* X 503; vgl. z. B. Pamphaios, W. V. D Tf. 5 (Abb. 350).

Werke, Abbildungen. Signiert: Die Numerierung in *Leonards* Dissertation, die er leider in der RE geändert hat, wird hier der Einfachheit halber beibehalten. Er teilt das Werk des Makron Nr. 1—22 nach Gegenständen ein und ordnet die Gefäße innerhalb dieser Abteilungen so an, wie er sich ihre Reihenfolge hauptsächlich nach dem Gewandstile denkt (Einwände bei *Langlotz* a. O., vgl. u.). Nr. 23 f. Eosmeister, Nr. 25 Kantharos (die Echtheit der Inschrift, die er 5, 1 ohne Augenschein bezweifelt hatte, berührt er RE a. O. nicht und *Beazley* 109 findet sie ganz unverdächtig). Nr. 26–29 Henkel und Füße, Nr. 30—35 Verschollenes, wovon zwei Schalen vielleicht neu auf-
Abb. 437 getaucht (u. Nr. 22 a, b). — Nr. 1. Triptolemosskyphos Abb. 437; Mon. d. Inst. IX Tf. 43 (*Hoppin* 61).
Abb. 441 — Nr. 2. Parisschale Abb. 441; W. V. A Tf. 5 (*Hoppin* 43; neben einem Knaben: Hippodamas). —
Abb. 435 f. Nr. 3. Helenaskyphos des Makron Gr. Vm. Tf. 85 (Abb. 435 f.). — Nr. 4. Palladionstreit Mon. VI Tf. 22
Abb. 445 (W. V. A Tf. 8; *Hoppin* 83; Abb. 445). — Nr. 5. Briseisskyphos Mon. VI Tf. 19 (W. V. C Tf. 6; *Hoppin* 81; mit besserer Angabe der Ergänzungen, sonst schlecht *Perrot* X 484 f.). — Nr. 6—12. Dionysisch.
Abb. 438, 442 Nr. 6. Mänadenchor Abb. 438 (W. V. A Tf. 4; *Hoppin* 41). — Nr. 7. Thiasos Gr. Vm. Tf. 46 (Abb. 442; *Hoppin* 63). — Nr. 8. Thiasos Gaz. arch. XII 1887 Tf. 14, 2; 15 (*Hoppin* 55). — Nr. 9. Thiasos *Hoppin* 76 f.
Abb. 443 (Abb. 443). — Nr. 10. Mänadenchor *Hoppin* 78 f. — Nr. 11. Thiasos *Hoppin* 70. — Nr. 12. Thiasos *Hartwig* 271 V. — Nr. 13. Komos *Hartwig* Tf. 29; 30, 2 (*Hoppin* 84 f.). — Nr. 14. Komos *Hoppin* 71. — Nr. 15—22 b. Erotische bzw. musikalische „Unterhaltungen". Nr. 15. W. V. C Tf. 5 (Rund *Murray*
Abb. 440 Designs Tf. 10, 40; *Hoppin* 59). — Nr. 16. *Hoppin* 74 f. (Abb. 440). — Nr. 17. W. V. C Tf. 4
Abb. 444 (*Hoppin* 89). — Nr. 18. Abb. 444 (W. V. A Tf. 3; Liebling Hippodamas). — Nr. 19. Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 17, 3 (*Hoppin* 91). — Nr. 20. *Hoppin* 72 f. — Nr. 21. W. V. A Tf. 6 (*Hoppin* 45). — Nr. 22.
Abb. 448 *Hoppin* 87. — Nr. 22 a. Amer. Journ. Arch. XXI 1917 Tf. 1—3 (Abb. 448; *Hoppin* 68 f.). — Nr. 22 b. Symposion mit Hetären, Silen und Mänade Comptes rendus Akad. Paris 1918, 98 f. — Nr. 23. Tele-
Abb. 447, 449 phos, *Pollak* Tf. 1—3 (Abb. 447; *Hoppin* 49). — Nr. 24. Eos, *Hartwig* Tf. 39, 2; 40 (Abb. 449; *Hoppin* 47). — Nr. 25. Kantharos, *Pollak* 28 Tf. 4 f. (*Hoppin* 51). Der Boden ist so zertrümmert, daß der Fuß mit der Signatur nicht anpaßt, die technische Übereinstimmung scheint jedoch Zweifel auszuschließen (29). — Nr. 28. Der signierte Henkel gehört nicht nachweisbar zu der Schale *Hartwig* Tf. 28, die daher nicht als signiert gelten kann. — Unsigniert (Stil des Makron): Nr. 36. Alarm vor Troja *Hartwig* Tf. 28, vgl. oben Nr. 28. — Nr. 37—39. Männer und Hetären *Hartwig* 279 f.; Rest einer sehr ähnlichen Schale *Jacobsthal* Göttinger Vasen 18; AV Tf. 295, 1–4. — Nr. 40. Männer und Jünglinge Arch. Zeit. XLIII 1885 Tf. 18; 19, 1 (schlecht AV Tf. 282). — Nr. 41. Prokne Ann. d. Inst. 1863 Tf. C. — Nr. 42. Teller, Mann mit Leier *Hartwig* Tf. 30, 1. — Nr. 43. Scherben wie Nr. 37 ff. Bibl. nat. II 420 ff. Nr. 560. — Nr. 44, 45. Jünglinge Jahrb. II 164 (Liebling Hippodamas); *Leroux* Vases de Madrid Tf. 17 f. (*Hartwig* 297 f.). — Nr. 46. Thiasos *Hartwig* Tf. 30, 3; 31, Randschale wie Nr. 41, daher die Gestalten außen kleiner und deshalb sorgfältiger; *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905, 251 f. findet infolgedessen mehr Beziehung zu Brygos, wogegen *Leonard* RE 1528, 4 mit Recht entschieden an Hieron festhält. — Nr. 47. Dionysoskind Jahrb. VI 1891, 43 ff. Tf. 1 außer d, vollständiger *Frickenhaus* Lenäenvasen 22. — Nr. 48. Parade von Faustkämpfern Brit. Mus. Cat. III Tf. 3. — Nr. 49. Jüngling und junge Hetäre *Beazley* 101
Abb. 439 (Abb. 439). — Nr. 50. Signatur vielleicht ergänzbar. Pyxisscherben von der Akropolis, Frauengemach, Journ. hell. stud. XIV 1894, 194 f. Tf. 3, 2, hier nur deshalb zuletzt aufgeführt, weil der kleine Maaßstab den Vergleich soweit erschwert, daß die Zuweisung nicht unmittelbar überzeugt. Sie erfordert um so mehr nähere Prüfung, als die Büchse vielleicht sogar von Makron signiert war: genau so wie auf seinem Skyphos steht neben dem Rest einer Frau Μακρ, was durchaus nicht der Name der Frau gewesen zu sein braucht; der Platz reicht gerade für die Signatur. Die Frau daneben hält eine rote Binde, auf der steht (195; in der Abb. ungenau): — οδάμας καός, d. h. wahrscheinlich Hippodamas καλός. Das A hat die gleiche ungewöhnliche Form wie bei Makron. *Richards* lehnt die von *Reisch* vorgeschlagene Ergänzung des Malernamens ab, weil der Stil nicht der des Makron, sondern der des — Hieron sei! Darauf vergleicht er richtig Nr. 44 für die Haltung der schreitenden Spinnerin, die die bei Makron beliebte Ranke hält (vgl. Nr. 18, Liebling Hippodamas), und den Kopftypus. Weiteres: ausgestreckte Arme wie Nr. 3 f., 37; sogar der Kopf dieser Frau läßt sich mit dem der Aphrodite, die Helena beschützt, vergleichen. Zu den Stühlen vgl. Nr. 15, 37 f., für das Gewand der Sitzenden 15. Das Gewand paßt auch sonst, von der großzügigen Bauschung bei der Frau mit der Schriftbinde bis zu den Mantelzipfeln. Die Saumfalten des Mantels teils rundlich wie z. B. 15, teils scharfkantig wie besonders 13. Dazu kommen die meist kurzen Füße und schließlich erinnert auch die Gans an den Schwan Nr. 1. Nach alledem ist die Zuweisung kaum zu vermeiden. — Unbedeutende Scherben Amer. Journ. arch. XX 1916, 340, 10 f.; 343, 17; Mon. d. Lincei XXIII 283 f. — Gar nicht oder unvollkommen zu prüfen sind die Zuweisungen von *Hartwig* 294 ff. Nr. 2, 4, 6, 9 f., 12—15 (darunter Louvre G 148—150), Bibl. nat. II Nr. 562—569, vgl. *de Ridder* 379 f., und viele von *Beazley* a. O., so von unvollständig und schlecht Abgebildetem seine Nr. 44, 56, 73, 86, 94, 101. Besonders bedauerlich ist dieser Mangel bei den großen Gefäßen, unter welchen anscheinend Beispiele spätesten Stiles erhalten sind, *Beazley* Nr. 109 ff.: Stamnos Jahrb. XXVI 1911, 133 und Kratere mit Stangenhenkeln. Einen solchen, Boll. d'arte X 1916, 342, weist *Beazley* Journ. hell. stud. XXXVI 1916, 132, 7 einem anderen Maler zu; ich sehe jedoch, soweit ich urteilen kann, viel mehr Beziehung zu Makron. Weiteres Fragliche und Strittige s. u. § 509.

§ 508 Einzelheiten (Makron). Formen. Randschalen nur unsigniert, Nr. 41, 46; Teller 42; Pyxis 50. Große Gefäße, fraglich, s. o. und u. — Verzierungsweise, Ornamentik. Im Gegen-

satze zum Eosmeister, der den Mäander nach je fünf Gliedern durch eine Sternplatte unterbricht, läuft der des Makron durch; er ist meist linksläufig und gehakt, nicht in einem Zuge gezeichnet. Unter den Henkeln, wenn überhaupt etwas und sofern die Gestalten nicht selbst daruntergreifen, bisweilen ein Altar, Stuhl, Gefäß oder sonstiger Gegenstand; die seltenen Henkelpalmetten meist beschränkt auf je eine oder zwei grundsätzlich ähnlich wie bei Brygos hingelegte (Nr. 8, 13, 15, 22a Abb. 448 vgl. Nr. 46); auch eine Ranke von sechs Palmetten ist unsymmetrisch lose um den Henkel gelegt und hat etwas Vegetabilisches im Gegensatze zu der tektonischen Symmetrie bei Duris (Nr. 2; irrig Abb. 441 *Pottier* 980 zu G 144). *Winter* Jahrb. VII 1892, 113 ff. Abb. 17; 117. *Leonard* RE 1518 f. Von den Skyphoi hat nur Nr. 3 je einen Mäander über und unter den Bildern (der Kantharos hat ein Stab- Abb. 435 f. muster darunter). — Technik. Am mannigfachsten ist das Haar behandelt, von Relieflinien und -punkten auf schwarzem Grund (*Hartwig* 286) zu flüssigen Pinselstrichen auf heller Untermalung. Besonders malerisch Nr. 47. Der Umriß ausnahmsweise geritzt Nr. 5. Weißes Haar und Bart Nr. 3, Abb. 436 weiße Ähren Nr. 1. Zur Behaarung des männlichen Rumpfes vgl. *Jacobsthal* Theseus auf d. Meeresgrunde 24: feine Tupfung, die an die Ritzung der schwarzfigurigen Technik erinnert; dazu unmalerische Strichelung, z. B. Nr. 2, 6, 17. — Zeichnung. Extreme in den Proportionen Nr. 1 Abb. 437 und Nr. 13; kaum weniger schlank Nr. 21, wo der Stil sonst rein makronisch; die Köpfe entsprechend klein. Der Gesichtswinkel schwankt, ist aber nur selten noch entschieden schräg wie bei Helena und Aphrodite der Iliupersis Nr. 3; steil und fast rechtwinklig zu dem flachen Schädelbogen Abb. 436 bei einzelnen Mänaden auf Nr. 7, vgl. die Silene; ähnlich Nr. 2 u. ö. Die Stirnnasenlinie oft wenig Abb. 441 oder gar nicht bewegt, am stärksten bei runder Stirn: Priamos Nr. 3, vgl. den Kahlkopf Nr. 13 Abb. 436 (wo der Kopf des Ithyphallischen am entschiedensten makronisch); der Greis Nr. 2 gleicht den euphronischen nicht individuell. Hängendes Kinn, d. h. steile Kinnbacken auch sonst bisweilen, so bei Duris (z. B. Gr. Vm. Tf. 74, 1 bei einzelnen Amazonen). Beim Munde fragt es sich bisweilen, ob die Zähne ein wenig sichtbar sein sollen oder ob nur der Grund über der hängenden Unterlippe nicht ganz gedeckt ist (mehrfach auf Nr. 3, wo auf Tongrund nie Zähne). Das Auge ist meist ganz Abb. 435 f. geschlossen, der Stern nur wenig gegen den inneren Winkel verschoben; entwickelter Nr. 5 (*Leonard* 38, vgl. 24, 28). Das Ohr stark wechselnd. Der Körper, auf signierten Gefäßen ganz nackt nur bei Silenen und Eroten, hebt sich doch mehrfach so gut wie nackt vom Gewand ab (z. B. Nr. 15, mit anorganischer Drehung; 13; weniger 4, 18). Über Einzelheiten kann bei der Unzuverlässigkeit der Abb. 444 meisten Abb. signierter Gefäße nicht erschöpfend geurteilt werden; sie scheinen auch stark zu schwanken. Zu bemerken: unsinnige Herabführung der Rippenmuskulatur Nr. 7; bisweilen Andeutung des Schlüsselbeinansatzes durch einen kleinen Querstrich unter der Vereinigung, z. B. Nr. 15, vgl. Nr. 44 f. Rumpf sehr falsch Nr. 44, etwas besser 48, wo der Maler sich besondere Mühe gegeben hat. Mittellinie oberhalb des Nabels mit Relieflinie Nr. 3, Knabe. Stark verzeichneter Arm Abb. 435 Nr. 14, Rund. An den Händen, deren Finger zum Glück meist kurz sind, öfter als an den Füßen Hautfalten. Fußnägel von vorn Nr. 3, Chryseis. — Gewand. Vgl. *Langlotz* a. O.; *v. Lücken* Ath. Abb. 436 Mitt. XLIV 1919, 111 f., 114 f. Stoffwellen am ganzen Oberteil des Chitons Nr. 8, 15, vgl. 36. Bausch bei Männern natürlich Nr. 4 f. Selten Kreuzchen oder Punkte zwischen den Faltengruppen, Abb. 445 so Nr. 6, 13. Schwalbenschwänze und Parallelismus stark besonders Nr. 2 f.; Faltengruppen und Abb. 435 f., 441 scharfe Knickung der großen Mantelsaumfalten auffällig Nr. 13. Frei verlaufende Mantelfalten und Augen besonders bei Vorderansicht im Stehen und Sitzen, Nr. 15, 21, vgl. 43; geringer z. B. 3, Abb. 435 Aineias. Auffällige, schematische Saumbildung oben am Mantel z. B. Nr. 18; schwächer öfters Abb. 444 (auch Nr. 47). Straff angezogene Mäntel auffällig z. B. Nr. 1, 46. Die großen Hauben, bisweilen Abb. 437 mit Schopf, und breiten Binden sowie feine Perlketten um den Hals auch bei Mänaden; vgl. *Furtwängler* Gr. Vm. II 130 (190). — Haltung und Bewegung. Arme sind bisweilen etwas eckig in die Fläche gelegt, am härtesten Nr. 2, Hermes. Die ausgestreckten Arme wie bei Aphrodite und Abb. 441 Aithra bei den Hetären Nr. 22a, 37. Altes Schema Nr. 13, Rund. Am bewegtesten die dionysischen Abb. 435, 445, 448 Bilder mit manchen eigenartigen Motiven (Nr. 6 f., 9, 46). Stimmungsvoll der Musikhörer Nr. 17. Abb. 438, 442 f. Die schwebenden Eroten Nr. 2 zum Teil in Standmotiven. — Perspektive. Sitzende von vorn Abb. 441 Nr. 21, 43; Kopf von vorn Nr. 36 (behelmt). Landschaftliches: „Hain" Nr. 47 (Baum Nr. 5). — Komposition. Zur rhythmischen Reihung § 414. Ausnahmsweise wirkliche Gruppenbildung bei Liebespaaren, Nr. 22a, und im Thiasos Nr. 46, gewöhnlich nur Paarung in der Reihung. Motivisch Abb. 443 bedingte Reihung Nr. 48. Im Rund nur eine Gestalt signiert nur Nr. 13; vgl. 42, 44 f. Meist zwei Gestalten von ungleicher Größe einander zugewendet, vollständige Füllung dabei selten (Nr. 4, Abb. 445 Gleichgroße; 6, 15, 49); bisweilen Bewegung in einer Richtung, Nr. 7 f., 46. Drei Gestalten Nr. 48 Abb. 439; 442 f. (vgl. 41). — Darstellungen. Nr. 3: Die Füllgestalten Chryses und Chryseis sind vielleicht nur Abb. 436 durch einen Einfall des Malers so benannt. — Nr. 5: Zu dem eigenartigen Verhältnis beider Bilder, Verflechtung von Entführung der Briseis und Presbeia, *Robert* Arch. Hermeneutik 178 ff. — Nr. 6: Lochkuchen am Dionysosidol, vgl. *Frickenhaus* Tiryns I 79, 1. Zum Fest (Jobakcheia?) *Robert* Gött. gel. Anz. 1913, 373; *Nilsson* Jahrb. XXXI 1916, 332. — Nr. 36: vgl. *Hauser* Gr. Vm. III 66. — Nr. 48: es ist kaum Zufall, daß das einzige eigentlich palästrische Bild nicht die Übungen selbst, sondern eine ungewöhnliche, aber dafür schön gereihte Szene zeigt. — Inschriften. Die Töpfersignatur meist an der Unterseite eines Henkels, selten am Fuße; meist auf Firnis geritzt (vgl. *Hartwig* 273, 1), ein paarmal auf Tongrund gemalt, bald rot, so *Leonard* Nr. 17, bald schwarz, so 29. Bisweilen vierstrichiges Sigma; selten ohne Aspirata. Der Lieblingsname Hippodamas mit 2 π (so auch Duris auf einzelnen signierten Schalen), diese Doppelung auch am falschen Orte (Tripptolemos, Eumolppos Nr. 1; dort auch Pherophatta). Vgl. *Leonard* 19 f., RE 1522; irrig *Perrot* X 503.

Stilentwicklung. *Langlotz* a. O. 85 f., 110. Zweifellos früh Nr. 49 (so auch *Beazley* 101), § 509 und sehr wahrscheinlich Nr. 8; bei 50 kann der kleine Maaßstab zu längerem Beibehalten älterer Abb. 439

Elemente geführt haben. Offenbar spät Nr. 5 und vollends die großen Gefäße. Innerhalb dieses Rahmens lassen sich die übrigen Werke in großen Zügen, aber nicht leicht im Einzelnen anordnen, so als ziemlich früh anscheinend Nr. 13, 18, als jünger 2, 3, als entwickelt 1, 4.

Abb. 444; 441, 435 f.; 437, 445

Für den absoluten Zeitansatz wichtig ist der Lieblingsname Hippodamas auf zwei signierten Schalen, einer Schalenscherbe, und, in sehr wahrscheinlicher Ergänzung, auf den Pyxisscherben (Nr. 2, 18, 44, 50). Auf 2 steht der Name ohne καλός in einer Anordnung, die keinen Zweifel an der Beziehung auf den Dargestellten zuläßt, neben einem Knaben, dessen Größenverhältnis zu seinem Liebhaber ein Alter von 12 oder allenfalls 13 Jahren erschließen läßt; jedenfalls meinte der Maler einen vom Ephebenalter noch weit entfernten Knaben. Auf 50 ist keinerlei Beziehung auf eine Gestalt des Bildes möglich; der Namensrest steht auf einer Binde, die eine der dargestellten Frauen hält. Erotische Reife des Hippodamas ist daraus natürlich nicht zu erschließen. Auf 18 und 44 ist die Beziehung auf die Darstellung möglich, aber nicht sicher. Bei 18 hat man die Wahl zwischen einem Knaben und einem Epheben, auf 44 ist ein reifer Ephebe gemalt. Nun ist 2 von strengem, 44 von vollentwickeltem Stil, und wirklich könnte der Ephebe ganz wohl an 10 Jahre älter sein als der Knabe. 18 mag noch ein wenig älter als 2 sein, 50 sieht am ältesten aus, doch kann das täuschen (s. o.); es kann mit 18 und 2 der ersten Knabenschönheit des Hippodamas angehören. Weiter führt das Auftreten des gleichen Namens bei Duris. Hieron Nr. 44 ist reif genug, um eine zuverlässige Verbindung herzustellen; es handelt sich schwerlich um Namensvettern. Bei Duris ist Hippodamas geradezu zum Eponymen seines vollreifen Stiles geworden; er wird auf drei signierten und drei unsignierten Schalen genannt. Auf der strengsten Schale, *Hoppin* I 255, 257, steht nun der Name ohne καλός über einem großen Knaben und an anderen Stellen steht mehrfach: ὁ παῖς καλός. Hier war also Hippodamas offenbar noch nicht Ephebe. Die beiden anderen signierten und eine unsignierte Schale gestatten keine Beziehung auf die Darstellung (Thiasos, Artemis, und wohl auch Schulszene); zwei unsignierte, *Hartwig* Tf. 67, 1, 4, zeigen Hippodamas dagegen nach Ausweis des Verhältnisses von Bild und Schrift allem Anschein nach als reifen Epheben, aber keineswegs als Mann, was er sein müßte, wenn *Langlotz* die stilistische Entwicklung der Hippodamasschalen mit Recht über 20—25 Jahre ausdehnte. Man wird kaum mehr als die Hälfte dieses Zeitraumes rechnen dürfen. Da nun der reife Hippodamasstil des Duris offenkundig dem spätesten Archaismus angehört, ergibt sich für Hieron-Makron, daß man auch seine strengsten Bilder nicht allzu hoch ansetzen darf; er war vielmehr anfangs etwas rückständig.

Abb. 441, 444

Fragliche und falsche Zuweisungen; Verwandtes (Stil des Makron). Die fast gleichen Spitzamphoren Gr. Vm. II Abb. 66—69 Tf. 94 f. spricht *Furtwängler* 189 f. dem Makron als spätere, durch die Darstellung des Boreas mit dem maskenhaften Kopfe nach 480 angesetzte Werke ebenso entschieden zu wie *Leonard* RE 1529 ab. *Furtwängler* beweist jedoch nicht mehr als einen Zusammenhang, der schwerlich nur auf Gemeinsamkeit der Vorbilder oder gar auf Zufall beruht; die daneben bestehenden, sehr erheblichen Abweichungen können zwar zur Not teils aus dem großen Maaßstabe, teils aus dem zeitlichen Abstand erklärt werden, damit schwindet aber jede Sicherheit der Zuweisung an Makron selbst. Der Rückfall in eine ganz ornamentale flächenhafte Stilisierung bei einzelnen Chitonen ist gar nicht in Makrons Sinn, ebensowenig die schwächliche Zeichnung der Unterlippe bei den meisten Köpfen. Sechs Zehen bei mehreren Füßen, sehr roh gezeichnet und besonders schematisch in Vorderansicht, kommen bei ihm auch nicht vor. Die Mäanderform ist ihm fremd. Das Ganze sieht eher aus, als ob ein von Natur weniger großzügig angelegter Maler sich in dem großen Maaßstab an Makron angelehnt habe, wäre also eine Parallele zum Spätstil des Epiktet, der sich ja zumal in den Frauenköpfen auffällig mit unseren Amphoren berührt (§ 448). Die umgekehrte Deutung des Tatbestandes, daß Makrons Kraft im Großen versagt habe, ist freilich theoretisch auch nicht ganz ausgeschlossen, kommt aber angesichts der ihm anscheinend mit besseren Gründen zuweisbaren großen Gefäße praktisch kaum in Frage. *Beazley* Journ. hell. stud. XXXI 1911, 283 weist den Glockenkrater El. céram. III Tf. 62 dem Maler der Spitzamphoren zu, nach der Abb. wenig überzeugend. Verwandt Mon. d. Lincei XVII Tf. 55, 2, von *Beazley* Hermonax zugewiesen (§ 583). Vergleich mit der Plastik: *von Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 107 Tf. 4, 20. — AV Tf. 239 weist *Pottier* 986 G 264 gewiß mit Recht gegen *Hartwig* 299 Nr. 16 einem anderen Maler zu; dagegen ist seine Zuweisung der Panaitiosschale Journ. hell. stud. VIII 1887, 440 unbegründet. — *Furtwänglers* beiläufige Zuweisung von Mon. d. Inst. X Tf. 37a beruht auf falscher Ergänzung der Signatur und wird mit Recht allgemein abgelehnt (*Hauser* Gr. Vm. III 17, 8; 19; vgl. § 460). — Daß Brit. Mus. Cat. III E 439 Tf. 15 nicht von Hieron ist, bemerkt *Leonard* RE 1529, ebenso 1528, 22, daß *Hartwig* Tf. 42, 2, 43 weder von Hieron-Makron ist (so *Murray* Designs 14 Nr. 52) noch vom Eosmeister (s. u.). — Verwandtes, aber sicher oder anscheinend nicht von Makron Gemaltes gibt es viel, darunter manches, das ihm näher steht als das oben abgelehnte AV Tf. 239, so Tf. 283 f., unter anderem genannt von *Hartwig* 300, 1 und *Beazley* Nr. 87 f.; ebda Tf. 70, 2 (*Beazley* 111); Arch. Zeit. XII 1854 Tf. 68 (Berlin Nr. 2316); Journ. hell. stud. XXV 1905 Tf. 6, 5 (*Hauser* III 90); Bibl. nat. II 423 Nr. 561 (*de Ridder* 379; *Beazley* Nr. 76). Hierher gehört vielleicht auch einzelnes von den oben genannten, mir unprüfbaren Zuweisungen.

§ 510

Der Eosmeister. Die Literatur s. o., Allgemeines und Werke Nr. 23 f. *Beazley* VA 107 ff.; *Hoppin* II 47, 49, 452 ff. *Hartwig* 421 ff. irrt, weil er nicht von der signierten Eosschale ausgeht. Die stilistische Übereinstimmung beider Schalen bis in kleine Äußerlichkeiten und zum Mäander zeigt *Pollak* a. O.; weiter zu bemerken: gleiches Einstützen der großen Hand an magerem Arm in die Seite, gleiche Laufmotive mit ganz zurückgestrecktem oder unschön durchgebogenem Fuß neben dem gewöhnlichen Sprunglaufe, Lebhaftigkeit der Gebärden; am Chiton gerade Falten und

Abb. 446 f., 449

keine Schwalbenschwänze, sondern gereihte Röhren mit Verbindungsbögen; am Mantel krickelige Augenbildung (Nr. 23 spärlich); die Säume bisweilen leicht angetuscht. Haar und Beiwerk zum Teil stark malerisch. Der Augenstern meist als Kreis mit oft großem Punkt in geschlossenem Umriß. An Makron erinnern etwas der Mantel des Kephalos, die Köpfe der Eos und des Agamemnon (*Pollak* Tf. 2, sitzend), der Chitonrand des Kriegers Nr. 24 (vgl. Nr. 1, Eleusis), allenfalls der Chiton am Busen der Eos — Anklänge, die freilich nur wegen der Gemeinsamkeit der Werkstatt Beachtung verdienen. Eine individuelle Berührung mit Brygos ist nicht greifbar; räumliche Elemente, malerische Technik und geistige Art sind nur allgemein verwandt. Zur Darstellung von Nr. 23 vgl. *Hauser* Berl. phil. Woch. XX 1900, 1552 ff.; *Jüthner* Wiener Studien XXIII 1 ff.; *Wecklein* Sitz. Akad. München 1909 I 15 (Ausschluß von Aischylos). Nr. 24: *Petersen* Jahrb. XXXII 1917, 137 ff. versucht eine scharfsinnige Deutung auf das Erinnerungsfest der Einnahme von Salamis durch Solon (aitiologische Legende?). Aber der Krieger stürmt keinen Hügel herauf, sondern steht offenbar an einer Stelle, wo es nicht weitergeht, und von den Gebärden der Laufenden könnte höchstens die des zweiten als Adoration gelten. Näheres Eingehen zeigt weitere Anstöße. — Von *Beazleys* 14—16 Zuweisungen kann ich nur drei beurteilen. Unzweifelhaft ist davon die Iliupersis 107 (Nr. 3), sehr wahrscheinlich Nr. 4: *Jacobsthal* Göttinger Vasen Tf. 10, 35. Über 108 Nr. 7 will ich ohne weitere Kenntnis nicht aburteilen. — Der Briseismeister, den *Hartwig* irrig mit dem Eosmeister zu seinem „Meister mit dem Kahlkopf" vereinigt, weicht im Ganzen wie im Einzelnen so weit ab, daß der Hinweis auf das Vorstehende für den Vergleich genügen wird. Die Maler teilen nur Gemeingut des ausgehenden Archaismus, so die Faltenbrüche, die aber bei dem Briseismeister weniger krickelig, vielmehr spitzwinkelig und peitschenschnurartig gebildet sind. Seine Gestalten sind nie so dürr wie die des Eosmeisters, sind in Ruhe hölzern und ausdruckslos und selbst im Thiasos nur selten wirklich ausdrucksvoll bewegt. *Beazley* VA 109 ff. (*Hoppin* I 101 ff.) stellt 16 Gefäße zusammen — soweit ich urteilen kann, mit Recht; *Hartwig* weist sehr Verschiedenes zu, darunter unsere Nr. 47; vgl. 443, 1. Hauptstücke Tf. 41—43, vgl. Amer. Journ. Arch. XX 1916, 333 Tf. 13. Weiteres *Beazley* 109 f.; Bull. hell. XXIII 1899, 158, 160; Mon. d. Lincei XXII Tf. 83, 1. *Hartwig* Tf. 38, 39, 1 weicht entschieden ab (Köpfe, Faltenzeichnung u. a. m.). Abb. 446

Den Kantharos Nr. 25 möchte *Pollak* 33 deshalb dem Hieron zuweisen, weil in der Signatur der Vatersname erscheint. Hätte Hieron aber Wert darauf gelegt, als Maler zu erscheinen, so hätte er gewiß mit ἔγραβεν signiert; das Besondere an dem Kantharos ist gerade die keramische Leistung. Ein stilistischer Zusammenhang mit den Werken, die *Pollak* wie *Hartwig* dem Makron abspricht und von Hieron gemalt denkt, besteht nicht. Auch zum Eosmeister führen nur allzu schwache Fäden; so ist etwa der dreifache Saum unten am Chiton mit dem Kolpos der Eos zu vergleichen, allenfalls auch der große Augenstern in dem weiter entwickelten Auge; im Ganzen überwiegen die Abweichungen. Es wäre ein sonderbarer Zufall, wenn grade dieses späte Gefäß von dem uns als Maler unbekannten Besitzer der Werkstatt bemalt wäre. Vgl. *Beazley* 109.

Duris

§ 511 Von keinem anderen Meister haben wir eine so umfassende urkundliche Kenntnis wie von Duris. Die Zahl der einwandfrei signierten Gefäße, 32 Schalen, ein Kantharos, ein Psykter und eine Scherbe fraglicher Form, ist zwar nicht größer als bei Hieron, aber bei diesem zählen mehr verschollene, nicht abgebildete Gefäße und bildlose signierte Scherben und seine Töpfersignatur umfaßt die Werke von mindestens zwei bis drei Malern. Duris dagegen signiert stets als Maler, und zwar auch auf dem Kantharos, auf welchem er sich außerdem als Töpfer nennt. Seine Signaturen decken eine erhebliche stilistische Entwicklung, die nach unserer Chronologie etwa das erste Viertel des 5. Jahrh. füllt; unsignierte Gefäße, deren man ihm einige Dutzend zuweisen kann, führen noch weiter hinab. Eine der altertümlichsten Schalen trägt am Fuße die Töpfersignatur des Kleophrades, eine von mittlerem Stil im Rundbilde die des Kalliades, drei weitere wieder am Fuße den Namen des Python, den wir von Epiktet her als Töpfer kennen. Da Signaturen ohne Verbum auch sonst, Lieblingsnamen dagegen niemals auf Fußrändern vorkommen, braucht man an der Deutung des Namens Python als Töpfersignatur nicht zu zweifeln; zum Überfluß zeigt gerade die Pythonschale des Epiktet das im strengen Stile sonst nur bei Duris und einem provinziellen Nachahmer belegte Motiv des vom Kopfende der Kline gesehenen Symposiasten. Die drei Pythonschalen des Duris verteilen sich auf eine lange Stilspanne: die eine ist in Nachahmung des Euphronios-Panaitios befangen, die zweite ist ein Hauptstück seiner selbständig gewordenen Eigenart, die dritte zeigt seinen späteren freien Stil; sie trägt wie andere dieser Stilstufe den Lieblingsnamen Hippodamas, während auf der zweiten und nach den Schriftresten möglicherweise auch auf der ersten ein Liebling der Frühzeit, Chairestratos, erscheint. Die Kalliadesschale fällt zweifellos, der Kantharos mit der eigenen Töpfersignatur wahrscheinlich zwischen die zweite und die dritte Pythonschale; ob die erste und die zweite durch die Kleophradesschale getrennt sind, kann fraglich sein.

Abb. 453 (Abb. 450) Abb. 466; 455 f., 459 f., 463 Abb. 455 f. Abb. 459 f. 463 Gr. Vm. Tf. 53 f. Abb. 466, 453 Gr. Vm. Tf. 74, 1

Schon diese sechs Töpfersignaturen ergeben ein bewegtes Bild freizügiger Gesellentätigkeit und zeitweiligen eigenen Werkstattbesitzes; wer weiß wieviel Wechsel sich hinter dem Schweigen der meisten anderen Signaturen verbirgt. Duris kann es auch mehr als einmal mit einer eigenen Werkstatt versucht haben. Vielleicht erklärt sich dadurch eine sonderbare Gruppe von fünf Lekythen, die teils auf den Gewändern, teils auf tongrundigen Schildchen im Bildgrunde den Namen des Malers in den ihm eigenen Schriftformen zeigen. Ohne diesen Namen hätte niemand daran gedacht, die wenig fein gezeichneten Bilder dem Duris zuzuweisen. Die Berührungspunkte genügen zur Not, um die Lekythen als Erzeugnisse „schwacher Stunden" des Duris zu betrachten; näher liegt jedoch die Annahme, daß es Werke eines Gesellen sind, der Duris paläographisch und stilistisch folgte; der Name ohne Verbum wäre dann als Töpfersignatur wie der des Python zu betrachten. Trifft dies zu, so dürfte Duris mindestens zweimal eine eigene Werkstatt besessen haben; denn die Lekythen sind stilistisch erheblich fortgeschrittener als der Kantharos und dazwischen schiebt sich zweifellos die Kalliadesschale, wahrscheinlich auch die dritte Pythonschale. — Der Name des Malers kann in seiner altattischen Orthographie sowohl Duris wie Doris gelesen werden; *Hauser* neigte daher angesichts der weniger kraftvollen als eleganten und „hübschen" Zeichnung zu der Annahme einer Malerin Doris. Bei der grundsätzlichen Möglichkeit dieses Falles ist ein zwingender Gegenbeweis nicht zu führen, aber die Beweislast fällt um so eher *Hauser* zu,
Gr. Vm. Tf. 48 als Obszönitäten wie auf dem Psykter ein für das 5. Jahrh. schwer denkbares „Malweib" voraussetzen würden. So bleibt man besser bei dem anscheinend jonischen Namen Duris; daß der Maler seine Neigung zu dekorativer Symmetrie aus Jonien mitgebracht habe, ist damit jedoch noch nicht gesagt.

§ 512 Die Malersignaturen des Duris sind unschätzbar wegen ihres im Überblick besprochenen Beispielswertes; ihr Eigenwert ist freilich viel geringer als der von drei oder vier über einen ähnlichen Zeitraum verteilten Malersignaturen von Euphronios oder Brygos wäre. Mit diesen echten Künstlern kann sich der vortreffliche Kunstgewerbler Duris nicht vergleichen. Mögen sie noch so viel Einflüsse von außen erfahren haben, sie verarbeiteten doch alles von innen heraus zu etwas Eigenem, das in seiner Ursprünglichkeit ebensoviel und so wenig Kunst aus erster Hand ist wie die meisten Werke der großen Kunst des Archaismus. Bei Duris hat man das Gefühl, daß nur sein feines dekoratives Empfinden und seine Zeichenkunst im abstrakten Sinne der reinen Linienführung wirklich ursprünglich sind; als Zeichner im konkreten Sinn der Naturwiedergabe und als Darsteller erhebt er sich so selten zu unmittelbar überzeugender Wirkung, daß man unwillkürlich nach seinen Vorbildern fragt. Seine Eos mit
Abb. 466 Memnon, eine wahre Pietà, fällt aus ihrer Umgebung ebenso heraus wie die dreigestaltigen
Abb. 435 f. Helenabilder bei Makron; wie dort künstlerische Gründe zur Annahme von Vorbildern der großen Kunst führen, so gibt hier vielleicht die anscheinend grob obszöne Beischrift einen Hinweis: wer ein solches Bild schafft oder auch nur empfindet, schreibt keine Schmutzerei
Abb. 455 daneben. In der prächtigen Rüstungsschale hat *Furtwängler* mit Recht „frische Luft von Marathon" gespürt; aber ihr Stil zeigt die auffälligste Nachahmung des Euphronios-Panaitios und verrät die künstlerische Handschrift des Duris kaum in Spuren. Wer möchte vollends glauben, daß Duris, der Meister rhythmischer Flächenverzierung, das räumliche Bild des
Gr. Vm. II 82 Abb. 464 vom Kopfende der Kline gesehenen Symposiasten geschaffen habe? Epiktet hat es natürlich erst recht nicht geschaffen, sondern hinter beiden steht ein anderer Vasenmaler oder auch die große Kunst. Ähnliche Berührungen sind häufig: verstärktes Leben in Symposion und Thiasos, malerische Wiedergabe des Körperhaares, Tupfung von Mänteln erinnern an Brygos,
Abb. 465 (468) plötzlich auftretende Schwere der Proportionen und rhythmische Reihungen von Männern
Gr. Vm. Tf. 48 und Knaben an Hieron-Makron, die gewöhnliche Schlankheit und der Silenstypus an den „Berliner Meister", besonders gelungene palästrische Bilder an andere Maler. Wird sich auch selten ein bestimmtes Abhängigkeitsverhältnis so überzeugend aufweisen lassen wie bei der Rüstungsschale, so drängt sich doch die allgemeine Abhängigkeit von wechselnden Vorbildern als Tatsache auf: die Ungleichmäßigkeit auf der einen Seite, die Unselbständigkeit in Hauptsachen, die sich z. B. in der geringen Beherrschung des menschlichen Organismus verrät, auf der anderen läßt keinen Zweifel.

§ 513 Duris ist von Haus aus keineswegs vielseitig, kein Beobachter und Sucher immer neuer Formen und künstlerischer Probleme, sondern im eigenen trotz einer langen Entwicklung

äußerst gleichmäßig; daher erkennt man seine Werke mit wenigen Ausnahmen trotz jener Einflüsse leicht und kann ihm viele unsignierte mit völliger Sicherheit zuweisen. Er besitzt auch als Zeichner und Darsteller seine Eigenart, aber freilich die eines Akademikers, mit welcher sich so oft ein gewisser Eklektizismus verbindet. Bisweilen gelangen ihm dennoch vollkommen einheitliche Bilder von überzeugendem Ausdruck wie der Waffenstreit; die Frage nach dem Vorbilde tritt hier hinter dem Eindruck zurück, daß dies ein ganzer Duris ist: kein anderer hätte diese Bilder so rhythmisch-dekorativ und doch so lebendig ausdrucksvoll gestaltet. Bei dem Silenchor auf dem Psykter ist die rhythmisch-symmetrische Gruppenbildung, die man auf dem Gefäße nicht einmal überblicken kann wie auf der Tafel, schon nicht ganz mit Ausdruck erfüllt: in den dreiteiligen Gruppen ist die dritte Gestalt ziemlich äußerlich angefügt. Ähnlich steht es mit den Amazonenbildern auf dem Kantharos: Duris lag mehr an Symmetrie und Gleichgewicht als an sachlich überzeugendem Ausdruck. In der dekorativen Komposition, der Feinheit des Linienzuges, der schlanken Eleganz der Gestalten liegt der Reiz dieser Bilder. In anderen Fällen erlaubte der Vorwurf leichter, selbst eine ganz strenge rhythmische Reihung zum lebensvollen Bilde zu gestalten. So sind die mit Recht berühmten Schulszenen nur ein Sonderfall von reicherem Inhalt als die typischen „Liebesunterhaltungen". In einer wirklichen Schulstube wird man freilich nicht nebeneinander Musik, Aufsagen und Schreibunterricht getrieben haben; aber die höhere Wirklichkeit des Lebens im Bild ist erreicht. Weniger lebensvoll ist eine ähnlich rhythmische Gestaltung des Symposions; eine unsignierte Schale ist frischer bewegt, ohne doch das rhythmische Schema der Komposition aufzugeben, wie das ein anderer Maler bei einer Schulszene getan hat. Im einzelnen gibt Duris zwar auch in den strengsten Reihungen so wenig wie Hieron schablonenhafte Wiederholungen, aber so reizvolle Gestalten wie der beim Aufsagen nervös zuhörende Pädagoge oder der Ephebe mit dem Hasen im Rund der Python-Hippodamasschale sind doch selten. Sein dekorativer Sinn, der ihn geradezu als Bahnbrecher der späteren typischen „Mantelfiguren" erscheinen läßt, war einer reichen individuellen Durchbildung nicht günstig und verschleiert bisweilen sogar den allgemeinen Entwicklungsgang: in der Zeichnung, zumal des Chitons, wie in der Komposition fallen die dekorativen Formeln mehr auf als die Kennzeichen eines zuletzt nur noch wenig gebundenen Stiles.

Abb. 459 f. Gr. Vm. Tf. 48 Gr. Vm. Tf. 74, 1 Abb. 453 Abb. 463 Abb. 464 (vgl. 469) Abb. 468 Abb. 465

§ 514 Jedes nähere Eingehen führt zu dem Versuch einer geschichtlichen Anordnung der Werke. Zwei Hauptepochen sind unverkennbar und werden in ihrem Kerne durch die Lieblingsnamen Chairestratos für die Frühzeit, Hippodamas für den vollreifen Stil festgelegt. Für die Anfänge wichtig ist der leider trümmerhafte Doppelfund zweier ganz gleichartiger, offenbar als Gegenstücke gearbeiteter großer Prachtschalen; zu welcher von beiden der einzige erhaltene Fuß mit der Töpfersignatur des Kleophrades gehört, bleibt fraglich. Die eine rühmt den Chairestratos, die andere den Panaitios: damit ist die zeitliche Berührung mit dem Painatiosstile des Euphronios und der Ansatz etwa in das erste Jahrzehnt des 5. Jahrh. gegeben. Die Kleophradesschalen berühren sich aufs engste mit der ebenfalls den Chairestratos rühmenden Diskobolschale, deren dreigestaltige Kampfbilder in ihrer ausdrucksvollen Heftigkeit an Euphronios-Panaitios erinnern. Alle drei Schalen zeigen trotz dieser und anderer Anklänge — im Gewande der Kleophradesschalen spielt z. B. der Peithinosstil mit — und trotz ihrer Altertümlichkeit schon wesentliche Züge des späteren Durisstiles: die Gestalten sind vorwiegend schlank, hochbeinig und kleinköpfig, die Zeichnung ist fein, sicher und technisch vollendet, einfach und klar wirken das Gewand und die Umrisse der Körper, wenn ihnen auch die spätere flüssige Eleganz noch fehlt. Anders die Innenzeichnung, die wenig Verständnis für den Bau und die Verschiebungen zumal des Rumpfes zeigt. Duris hat darin nie viel zugelernt; seine späteren, weniger zur Ausbreitung in der Fläche neigenden Gestalten zeigen oft noch die gleichen Fehler. Dem entspricht die Mattheit vieler Motive von Haltung und Bewegung, von welchen ausdrucksstarke, anscheinend entlehnte auffällig abstechen. Die Komposition ist bestimmt durch die dekorative Absicht der Verzierung, die bei den Kleophradesschalen glanzvoll wie die Technik ist. Das Rund umrahmt nicht nur ein sehr reicher Mäander wie auf einer Schale des Euphronios-Panaitios, sondern auch ein stark dekoratives Wagenrennen; die einander gegenüberstehenden Gestalten im Rund stoßen sich noch etwas hart mit dem Rahmen. Außen läuft über einem Palmettenband ein nur durch die Henkel geteilter Fries von Palästriten um. Sie füllen den Raum in gut verzahnter Parataxe mit sehr geringen Überschneidungen selbst bei einer Ringergruppe. Der Fortschritt gegenüber epiktetischen Bildern dieser Art liegt noch mehr in der dekorativen Komposition als in der Zeichnung; stärker an Epiktetisches erinnert die etwas gewaltsame, speichenartige Rundfüllung durch den Diskobol, auch abgesehen von dem tongrundigen Reifen.

Abb. 450 Abb. 451 f. Hartw. Tf. 21 Abb. 452

So altertümlich diese drei Schalen noch sind, so entschieden kündigt sich die spätere Art des Duris in ihnen doch schon an; die Entwicklung läuft von hier nicht ohne Schwankungen, aber ununterbrochen. Man wird daher die Nachahmung des Euphronios-Panaitios auf der Rüstungsschale um so weniger später ansetzen wollen, als die eine Kleophradesschale den Panaitios rühmt, also sicher

Abb. 455 Gr. Vm. Tf. 53

nicht älter ist als seine Schönheit. Die Rüstungsschale erscheint demnach als das älteste, noch ganz unselbständige Frühwerk, an welchem sich kaum Ansätze zu eigener Art, so in einzelnen schlankeren Gestalten und kleineren Köpfen zeigen; manche Unbeholfenheit verrät den Anfänger. Der zeitliche Abstand braucht nur wenige Jahre zu betragen; dies wäre gewiß, wenn auf der Rüstungsschale wirklich Chairestratos gerühmt war, denn dieser erscheint noch auf bedeutend entwickelteren
Abb. 459 f., 463 Schalen. Das Prachtstück unter diesen ist die zweite Pythonschale mit dem Waffenstreit, die lange
Gr. Vm. Tf. 54 als Gegenstück der Rüstungsschale galt; mit Unrecht, denn der Stil ist nicht nur ganz anders, sondern auch viel fortgeschrittener, die Form ist fühlbar leichter und eleganter, das Palmettenband um das Rund zierlicher und der Name Python am Fuße findet sich genau so noch an einer reifen Hippodamasschale. Statt der Anfängerschaft mit ihren Verzeichnungen und Plumpheiten auf der Rüstungsschale finden wir hier bereits volle Meisterschaft in den Grenzen seines Könnens. Die Gestalten breiten sich nur noch wenig in der Fläche aus, Gliedmaaßen sind schräg gestellt, die Bewegungen sind meist flüssig und natürlich, nur selten noch eckig und nirgends lahm wie so oft auf den Schalen der Kleophradesgruppe. Zum späteren Kopftypus fehlt nur noch die Vereinfachung des Umrisses und weitere Verkürzung der Nase; der Gesichtswinkel ist schon recht steil und der mehrfach bereits glatte Schädelbogen lang. Die schlanken Körper sind vielfach weitgehend unter dem Gewand, auch unter dem Mantel, durchgezeichnet und das Gewand selbst, schon bei der Kleophradesgruppe teils freier, teils zierlicher als auf der Rüstungsschale, zeigt nur an der leicht statuarischen Athena mit der ornamentalen Ägis Reste des Peithinosstiles; an Mänteln kommen schon frei verlaufende Falten, an einem Chiton gar der gerade untere Abschluß vor. Der antithetische Ausdruck der Hauptbilder bedarf keiner Erläuterung; ihm entspricht die zentrale, streng symmetri-
Abb. 451 sche Komposition, die weit über die einfachen Kampfbilder der Diskobolschale hinausgeht. Das zweigestaltige Rund ist nicht mehr ängstlich gefüllt oder überfüllt wie auf den älteren Schalen; die Gestalten breiten sich nicht eckig aus, sondern das Wohlwollen des Odysseus, der feierliche Ernst, mit dem Neoptolemos die Waffen seines Vaters übernimmt, sind in schlicht natürlicher Haltung ausgedrückt.

§ 515 Man versteht es, daß Duris sich jetzt reif fühlte und die Mittel besaß, eine eigene Werkstatt
Gr. Vm. Tf. 74, 1 zu gründen. In diese Zeit muß der elegante Amazonenkantharos mit seiner Töpfersignatur und
Abb. 453 dem Namen des Chairestratos gehören. Er ist wahrscheinlich etwas jünger: der spätere Kopftypus mit den kleinen Zügen und der kurzen Nase ist fertig, wenn auch noch nicht ganz ausgeglichen. Daß wieder Faltengruppen auftreten, besagt nichts: Duris hat sie noch spät rein dekorativ wie ein Flächenmuster neben freieren Formen verwendet. Hier sind sie noch plastisch gedacht und natürlich bewegt, dies ein entschiedener Fortschritt. Den Chairestratos rühmen noch mehrere Schalen,
Abb. 457 denen sich einige weitere, zum Teil vielleicht schon etwas spätere anschließen. Es sind, soweit Erhaltung und Veröffentlichung urteilen lassen, typische Werke des schon entwickelten, aber noch etwas altertümlichen Stiles; der Kopftypus hat die volle Rundung des starken Kinnes und des langen eiförmigen Schädels erreicht. Die palästrischen Schalen zeigen den Fortschritt gegenüber den Kleophradesschalen: die meisten Gestalten sind weniger flächig und eckig, der Umriß hat einen größeren Zug, die Bewegung oft mehr Sicherheit und Kraft, die parataktische Komposition ist in Lockerung und Überschneidung freier. Der alte Rundbildtypus des umgewendet Laufenden klingt noch deutlicher als später nach. Dabei zeigt sich schon die Neigung zu flotter und etwas flüchtiger Mache, auch in der Komposition; die dekorative Richtung führt auf den Weg zur Massenware. Die Verzierungsweise bleibt grundsätzlich gleich: noch immer der alte tongrundige Rand um eingestaltige und ein reicher Rahmen um zweigestaltige Rundbilder, kein Henkelornament. Eine
Abb. 454 Schale zeigt außen nur je eine Einzelgestalt, wieder ein altertümlicher Zug, aber eine dekorativ wirksame Abwechslung: „nolanischer" Schalenschmuck. Die außen bildlose Schale mit dem zwei-
Hartw. Tf. 22, 1 gestaltigen, palmettenumrahmten Rund zeigt eine freie Rankenfüllung neben dem Jüngling, den ein fliegender Dämon trägt — fraglich ob als Blütenlager gedacht, aber wichtig als Anknüpfung für die unsignierten Schalen späten Stiles mit füllenden Blüten.

Die weitere Entwicklung ist leichter zu beurteilen, wenn man sie nicht schrittweise verfolgt,
Abb. 468 sondern erst einen Sprung zum vollreifen Stile der Hippodamaszeit macht. 3 signierte und
Hartw. Tf. 67, 1 f., 4 3 unsignierte Schalen des Duris, 2 signierte und 1—2 Scherben des Hieron rühmen ihn. Die Pari-
Abb. 441, 444 sschale des Hieron berührt sich mit Duris nur durch den äußerlichen Anklang des Henkelornamentes, die Ephebenschale sowohl durch rhythmische Reihung von Knaben und Liebhabern wie durch die bei Hieron ungewöhnliche Schlankheit. Neu sind bei Duris zunächst zwei jetzt typische Ornamente,
Gr. Vm. Tf. 136 (24, 105) Abb. 465 f. große, symmetrisch um die Henkel gelegte Palmettenranken und ein nach jedem Gliede durch eine Kreuzplatte unterbrochener Mäander um das Rundbild; ferner die losere, zumal im Rund mit dem Luftraum sehr freigebige Komposition, die im Bedarfsfall zahlreiche Gegenstände an der Wand als Füllsel verwendet. Die räumlichen Elemente im Rund haben einen Vorläufer in dem Altar einer der reifsten Chairestratosschalen, wo auch schon einzelne Füllsel im Grund erscheinen, die rhythmische Reihung in dem Wagenrennen der Kleophradesschalen; sie kommt wie dort besonders im ungeteilten Rundfries der Innenseite zur Geltung; innen wie außen zeigt die dritte Pythonschale
Abb. 468 diese rein dekorative Komposition. Sachlich gemildert ist sie auf der Schulschale und auf offenbar
(Abb. 464) gleichzeitigen Schalen ohne den Lieblingsnamen, Symposion und Rüstung. Umgewendete im Rundbild erinnern nur noch schwach an die alte Typik. Von den Hippodamasschalen wirkt die Thiasosschale am altertümlichsten; das Gewand ist noch entschieden archaisch, wenn auch schon Ansätze zu Faltenaugen vorkommen; die Komposition erinnert trotz eigener Rhythmik an die reifsten Chairestratosschalen; freilich nicht ganz nah. Bei den anderen Hippodamasschalen fallen die archaischen Elemente nicht mehr auf; sie wirken frei und natürlich und wo bei ihnen und ihrem Kreis eine

stärkere Bindung vorliegt, ist sie mehr dekorativ als entwicklungsgeschichtlich; dies gilt von den ornamentalen Zügen der Gewandstilisierung bis zu der auf den Wechsel von Schalen und Kannen an der Wand erstreckten rhythmischen Reihung. Ein allgemeiner Zug der Zeit ist die Vereinfachung der Formgebung; aber neben seinem typischen Profile gibt auch Duris bisweilen noch ein individuell bewegtes als Ausdrucksmittel, so bei dem nervösen Pädagogen der Schulschale. Abb. 464 Gr. Vm. Tf. 136 (Abb. 468)

Die Stilstufe der Hippodamaszeit vermittelt nach beiden Seiten. Es folgt ihr eine große Gruppe unsignierter Schalen, die weit herabführt und ein stark dekoratives Nachleben des Archaismus neben dem frühklassischen Stile darstellt; was hier von Duris selbst, was von Genossen und Nachfolgern stammt, kann im Einzelfalle fraglich sein. Dem Hippodamasstile zweifellos vorher geht eine Gruppe von Gefäßen, die in vieler Hinsicht eine Mittelstellung zwischen ihm und dem Chairestratosstil einnimmt, obwohl sie keineswegs einheitlich ist; die Malersignatur ist hier von besonderem Werte: sie zeigt uns Schwankungen, die offenbar vorwiegend auf äußeren Einflüssen beruhen, stellenweise in solcher Stärke, daß nur die Inschrift jeden Zweifel an der Malerhand ausschließt. Man kann deshalb wohl der Kürze halber nach dem Lieblingsnamen der Eosschale von einer Hermogenesgruppe, nicht aber von einem Hermogenesstile sprechen: dieser Begriff wäre zu eng. Der Lieblingsname des Psykters, Aristagoras, ist als Eponym vollends ungeeignet; der Satyrchor bietet zu wenig Vergleichspunkte. Gr.Vm.Tf.24,105 Hartwig 72–75 Abb. 458,461,470 Abb. 465 Abb. 466 Gr. Vm. Tf. 48

Bei den reifsten Chairestratosschalen wurde gesagt, daß einzelne Schalen ohne Lieblingsnamen sich ihnen zwar anschließen, aber schon etwas weiter entwickelt scheinen: der Bostoner Komos und die Orloffsche Palästraschale. Es sind die letzten, deren eingestaltiges Rundbild nur den tongrundigen Reifen zeigt. Dieser findet sich nur noch einmal bei dem zweigestaltigen Rund der Thetisschale, ein Zeichen, wie schwer Duris sich endgültig von dem feinen, knappen Reifen trennte, der seinem Formgefühl so gut entsprach, daß er ihn lange dem gewöhnlichen, „das Auge nur zu leicht im Kreis um das Bild herumführenden" Mäander vorzog. Es wäre nur natürlich, wenn er zuerst da nachgegeben hätte, wo er von jeher einen reicheren Rahmen verwendete: bei den zweigestaltigen Rundbildern. Diese sind jetzt regelmäßig von einem einfachen, durch Kreuzplatten rhythmisch geteilten und am Rundlauf verhinderten Mäander umrahmt; weiterhin, spätestens zu Beginn der Hippodamaszeit, erhielten auch die eingestaltigen Bilder diesen Rahmen. Auf der Eosschale ist noch der alte Tonreifen innerhalb des Mäanders beibehalten. Zugleich mit dem Mäander treten die Henkelpalmetten auf: dem dekorativen Sinn des Duris genügte auch das strengste „Gestaltenornament" nicht; er führte im Gegensatze zu seinen Zeitgenossen den alten reichen Henkelschmuck in neuer, geläuterter, streng tektonischer Form wieder ein und die Zukunft gab ihm darin ebenso Recht, wie in dem gleichzeitig einsetzenden Versuch, die Außenbilder durch Verzicht auf Handlung ganz zum Gestaltenornamente zu machen. Er tat dies in doppelter Weise. In den Archaismus, ja bis in die frühgriechische Zeit zurück weist die ähnlich von Hieron angewendete rhythmische Reihung der Hippodamasschalen. Auf den klassischen Stil voraus weist dagegen die freie Parataxe „herumstehender" Gestalten, die sich grundsätzlich von der primitiven Parataxe und Reihung schwarzfiguriger und auch noch rotfiguriger „Versammlungen" und „Züge" unterscheidet. Diese Bilder sind nicht mehr im alten Sinn ornamental, sondern im neuen monumental; man spricht mit Recht von dekorativer Monumentalität, die freilich auf unsignierten großen Gefäßen dieser Zeit stärker zur Geltung kommt als auf den Schalen. Vielleicht hat Duris die auch auf den Schalen vorübergehend auftretende Großzügigkeit der Formgebung mit den schwereren Proportionen zuerst an großen Gefäßen ausgebildet und dann auch auf Schalen versucht. § 516 Abb. 457 Abb. 465 f. Abb. 466 Gr. Vm. Tf. 136 (24, 105) Abb. 468 Abb. 465

Das früheste Beispiel ist die Berliner Hetärenschale, wohl das wichtigste Stück dieser Übergangszeit. Die Gestalten sind dicht gedrängt und auch das Rundbild, ein gewaltiger Fortschritt gegenüber den alten „Stehgruppen" der Chairestratoszeit, wird fast zu eng von seinem Mäander umspannt — sehr im Gegensatze zu späteren seit der Hippodamaszeit auch dann, wenn diese den Raum füllen. Entlehnt wie die Tupfung der Mäntel und wie die auffällig schweren Proportionen, die der gewöhnlichen Art des Malers aufs entschiedenste widersprechen und auch den Köpfen eine neue Großzügigkeit verleihen, wird das ganze Rundbild als solches sein: ein musizierendes Paar auf der Kline; nur die streng rhythmisierte Komposition ist ganz in Duris' Sinn. Auch die Vereinfachung der Einzelform geriet ihm ornamental, fast geometrisch, am auffälligsten in der Liniierung des Chitons mit Falten, auch über die weibliche Brust hinweg oder daran entlang, und in den geraden, winklig brechenden Mantelfalten. Auch auf anderen Gefäßen dieser Zeit findet sich die gleiche, weiterhin neben freien Formen häufige Stilisierung, bewußt dekorativ und flächenhaft, antinaturalistisch; von der lebendigen Bewegung der Faltengruppen, wie sie der Kantharos der späten Chairestratoszeit bietet, finden sich nur noch erstarrende Reste; sie verwandeln sich geradezu in geometrische Liniengruppen. Die Zickzacksäume erstreben kaum noch eine perspektivische Wirkung. Von den anderen zweigestaltigen Rundbildern dieser Epoche ist das alte Schema des Theseus mit Minotauros noch am vollkommensten, die Kampfbilder und selbst die schöne, dem Rund eingeschmiegte Eos mit Memnon enthalten teils Härten, teils Lücken. Äußerlich wichtig ist der persische Standartenträger, der an Marathon erinnert, aber gewiß aus zweiter Hand stammt (Pseudo-Onesimos!). Die Außenbilder der Eos- und der Theseusschale sind möglichst symmetrisch und zentral komponiert. Auch die schlecht erhaltenen Kampfbilder in Berlin und Paris streben Ähnliches an trotz eines offenbar entlehnten Gedränges mit starken Überschneidungen. Duris scheint denn auch bald zu einem einfacher klaren, an den symmetrisch-zentralen Waffenstreit erinnernden Kampfschema zurückgekehrt zu sein: Bassegioschale, die wohl den Übergang zur Hippodamaszeit vermittelt wie die Orloffschale und der Komos den zur Chairestratoszeit. Die verhältnismäßig schweren Proportionen der Kampfschalen klingen noch in der Thiasosschale der frühen Abb. 456, 463 Gr. Vm. Tf. 74, 1 Abb. 466

Hippodamaszeit nach; man wird daher den Psykter und die Thetisschale nicht in den Übergang,
Gr. Vm. Tf. 48 sondern eher früher ansetzen müssen; auch in der anatomischen Zeichnung stellt der Psykter, im Chiton und anscheinend auch in den Köpfen die Thetisschale sich eher zur Eosschale; dorthin weist auch, soweit vergleichbar, die seit dem Waffenstreit mögliche Komposition.

§ 517 Abb. 458, 461, 464 467 (470) Unsignierte Gefäße, meist Schalen, lassen sich dem Duris auch bei strenger Kritik mindestens drei bis vier Dutzend mit mehr oder minder großer Wahrscheinlichkeit zuweisen. Für die Frühzeit kommt nur weniges in Frage; bemerkenswert ist ein ausdrucksvoller Kottabosspieler im Rund, der dem Agamemnon der Waffenstreitschale sehr nahe steht. Zur Hermogenesgruppe, und zwar im besonderen zu der großzügigen Hetärenschale, mit welcher sie unlöslich verbunden sind, stellen sich einige große Gefäße: mindestens eine Halsamphora, ein Stamnos und die Scherben einer Pelike, mit ihren großen, wenig bewegten und einfach geformten Gestalten, Bäumen und Altären sehr dekorativ, ja monumental, aber doch nicht mit dem inneren Leben erfüllt, wie in höherem Sinn monumentale Werke vom Kleophradesmaler bis zum klassischen Stile; man fühlt die Grenzen der Begabung des Malers und wird sogar noch etwas an die primitive Monumentalität älterer Meister
Hartwig Tf. 67 wie Oltos erinnert. Aus der Hippodamaszeit besitzen wir zahlreiche unsignierte Schalen, deren
Abb. 464, 467 Zuweisung zweifellos ist. Sie bieten nicht gerade grundsätzlich Neues, aber manches reizvolle Bild, das unsere Vorstellung von Duris bereichert.

An den Hippodamasstil schließt nun jene Gruppe von Schalen und vielleicht auch einzelnen großen Gefäßen an, die eine neue Epoche, die Spätzeit des Duris, zu bezeugen scheinen (Liebling Polyphrasmon auf einer Schale). Man kommt damit wohl über 470, aber kaum über 460 hinab. Die Zuweisung überzeugt in so vielen Fällen vollkommen, daß es grundsätzlich gleich ist, wenn in anderen Fällen die Grenze der Persönlichkeit zu Nachahmern und Fortsetzern verschwimmt. Das Fehlen der Signaturen entspricht dem Zuge der Zeit und enthält eine wohl unbewußte Selbstkritik: Duris vermochte der neuen Zeit nicht mehr innerlich zu folgen. Weder das große Pathos und das neue Ethos noch der studienhafte Realismus der frühklassischen Zeit war seiner Begabung erreichbar; er blieb der Handwerker, der er war, und daher sank er mit dem Handwerk, während die große Kunst stieg. Aber gerade darin liegt auch eine gewisse Stärke: er erlag keinem Konflikte von Wollen und Können und verlor den Boden gesunden Handwerks nicht durch zu hohes Streben unter den Füßen wie so viele seiner Zeitgenossen. Während diesen das dekorative Gefühl und die Sicherheit der überlieferten Formensprache vielfach verloren ging, hielt er sich im Rahmen seiner alten feinen Technik, der erprobten Schemata des rhythmischen Flächenschmuckes, der etwas formelhaft geometrisch vereinfachten Formgebung. In diesem Sinn erlebte er noch eine Entwicklung, die man nicht einfach als Erstarren in Manier abtun kann, wenn er auch bisweilen ältere Kompositionen wiederholte; denn es liegt nicht mehr Erstarrung und nicht weniger Entwicklung vor als auf älteren Stufen: eine gewisse dekorative Manier ist eben überhaupt ein Wesenszug seiner Kunst; nur selten erhebt er sich mit oder vielleicht auch einmal ohne Hilfe fremder Vorbilder darüber. Die Zukunft hat ihm sogar mehr Recht gegeben als den Stürmern und Drängern des frühklassischen Stiles: die meisten Vasenmaler der folgenden Jahrzehnte lernten wieder, sich in den Grenzen ihres Handwerks zu bescheiden; zumal in der Schalenmalerei sind die symmetrischen Henkelpalmetten und die sternförmig angeordneten Gestalten des Duris vorbildlich geworden.

Abb. 458, 461, 470 Gr. Vm. Tf. 24, 105 Hartw. Tf. 72—75

In diese Zeit reichen auch die Lekythen mit dem Namen Duris hinab; das zeigen auffällige Einzelheiten der Zeichnung unverkennbar. Während sie als geringe Werke, vermutlich von Gesellenhand, zurücktreten, enthalten die Schalen noch manche reife und reizvolle Komposition, manche wirkungsvolle Bewegung und Gruppenbildung. Ihr äußerliches Kennzeichen ist die Verdoppelung, vorübergehend anscheinend auch die Vervielfachung des Mäandergliedes zwischen den Kreuzplatten. Bisweilen finden sich auch lose raumfüllende Blüten, die sich gleichsam aus dem jetzt gelockerten und bereicherten Henkelornament losgelöst haben; wir fanden eine Anknüpfung dafür schon in der Chairestratoszeit und eine unsignierte Schale des ausgehenden Hippodamasstiles zeigt auch schon eine große Ranke in der Hand eines Dargestellten. Eine Schale, deren Außenbilder sehr für die
Abb. 470 Hartw. Tf. 74 f. Zuweisung an Duris selbst sprechen, hat ein ungewöhnliches Rundbild: drei Silene, deren mittlerer eine baumlange Mänade heftig anpackt, das Segment als richtiges Gelände gestaltet; sehr im Gegensatze zu dieser räumlichen Behandlung füllen sieben Blüten den Raum in ganz altertümlicher Weise, eine wunderliche Durchdringung des alten horror vacui mit einer landschaftlich und monumental wenigstens gedachten Darstellung. Hier scheint die neue Zeit auch den alten Duris etwas in Unruhe versetzt zu haben; die Füllblüten wirken wie eine Auflehnung seiner dekorativen Gesinnung. Sicherer beherrschte er das jetzt regelmäßig zweigestaltige Rundbild, meist mit der räumlichen Freiheit, die in der Hippodamaszeit beginnt. Reichere Gruppenbildung bei den Außenbildern tut der rhythmischen Wirkung keinen Eintrag; vielmehr verschleiert bisweilen umgekehrt der Rhythmos
Gr. Vm. Tf. 105 die Handlung oder doch ihren Kern, so bei Herakles und Linos, wo die Hauptgruppe der Sym-
Gr. Vm. Tf. 24 metrie zuliebe nicht so hervortritt wie die selbst symmetrisch aufgebaute Gruppe von Peleus und Thetis.

§ 518 Literatur. Allgemeines. *Hoppin* I 208 ff., II 490 ff., 496; *Beazley* VA 97 ff.; Journ. hell. stud. XXXIX 1919, 84 ff. Alles Ältere überholt die ausgezeichnete Arbeit von *Buschor* Jahrb. XXXI 1916, 74 ff., an dessen Auffassung ich auch gegenüber *Beazley* bis zum Beweise des Gegenteils festhalten muß. Wenn wir beginnen, ohne anderen Grund als die Schwierigkeit der stilistischen Einordnung Malersignaturen für antike Fälschungen zu erklären, so untergraben wir den Boden, auf dem wir stehen, und geraten in Gefahr, das Schema an die Stelle einer vielfältigen Wirklichkeit zu setzen. *Buschors* Abhandlung wird nützlich ergänzt durch den Katalog bei *Frucht* Die signierten Gefäße des Duris, Diss. München 1914, der manches, wie den zeitlichen Abstand der beiden älteren Pythonschalen, richtig bemerkt (vgl. *Windisch* Berl. phil. Woch. XXXV 1915, 1445 ff., der eine

eigene Arbeit ankündigt; so auch *Waldhauer* Rev. arch. XXI 1913, 39, 1; *Windisch* hat leider im letzten Kampfe gegen die hereinbrechende Übermacht den Heldentod erlitten. *Hartwig* Meisterschalen 200 ff., 583 ff., 657 ff. („Meister mit der Ranke"), Listen 685 f., 691, weist vieles richtig, aber auch manches entschieden falsch zu und kommt durch eine gefälschte Lieblingsinschrift des Chairestratos auf einer Schale des epiktetischen Kreises zu einem irrigen Urteil über die Anfänge des Duris (berichtigt durch *Hauser* Jahrb. X 1895, 164, 10); für die dekorativen Werte des Stiles zeigt er unter dem Einflusse der naturalistischen Richtung seiner Zeit wenig Verständnis. *Pottier* Douris et les peintres de vases grecs, ein Meisterstück kundiger und formvollendeter populärer Darstellung, behandelt Duris als Beispielsfall; weiteres Cat. III 952 ff. (von ihm und *Hartwig* abhängig *Perrot* X 523 ff., 597 ff.). *Robert* RE V 1853 ff. *Sauer* Künstlerlexikon X 216 ff. *Langlotz* Zur Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 85, 109 f. *v. Lücken* Ath. Mitt. XLIV 1919, 101 ff. *Furtwängler* Heiligtum der Aphaia 343 ff. erneuert *Dümmlers* Annahme jonischer, im besonderen samischer Herkunft des Duris unter allzu entschiedener Berufung auf den Stil; die Beziehungen zu den Ägineten erregen eher Bedenken. Frühes vierstrichiges Sigma und vereinzeltes Omega im Vers einer Buchrolle Zeichen jonischer Herkunft? Vgl. § 522. Kaum dafür geltend machen kann man das Delta mit Punkt statt Strich unten, obwohl es neuerdings auf einer jüngeren, und zwar gerade attischen, nicht jonischen Inschrift auf Samos aufgetaucht ist (*Schede* Ath. Mitt. XLIV 1919, 2); denn es findet sich schon auf einer beidstiligen Amphora und das geschlossene Delta ist gerade in den frühen Signaturen des Duris häufiger als später. Auch die Vergleiche mit der Plastik, *v. Lücken* a. O., vermögen in einer so von Jonismen durchtränkten Kunst für die Herkunft des Malers wenig zu beweisen. Am Ende ist es nicht so wichtig, ob er ein Jonier war oder nicht; denn seine Eigenart hat sich auf jeden Fall erst in Athen entwickelt und seine Frühwerke sind am wenigsten „jonisch". Malerin Doris: *Hauser* Berl. phil. Woch. XXII 1902, 1581; Gr. Vm. III 90. Der „weibliche Charakter" beweist noch weniger für das wirkliche Geschlecht als manche Skelettformen (*Käthe Kollwitz* männlich, *Paul Thumann* weiblich). Die Frage wäre naturwissenschaftlich entschieden, wenn der Maler in der Inschrift der Eosschale wirklich von seinem Penis spricht (*Dümmler* Kl. Schr. III 359). — Eine allzu unsichere Vermutung von *Buschor* über sein persönliches Verhältnis zu Euphronios s. § 489.

Werke, Abbildungen (vielfach unzureichend). Signierte und unsignierte Gefäße sind getrennt nach ihren vermutlichen Entstehungszeiten angeordnet. Dabei beansprucht die Reihenfolge der einzelnen Gefäße innerhalb der Hauptgruppen und an deren Grenzen natürlich nicht, genau chronologisch zu sein; von schwierigen Stücken wie Nr. 20 ganz abgesehen, lassen sich zumal die nicht abgebildeten, verschollenen Schalen ohne Lieblingsnamen nur sehr unsicher einordnen. Signiert: Frühzeit (Panaitios, Chairestratos) Nr. 1—15; Übergangszeit (Hermogenes, Aristagoras) Nr. 16—23 oder 25; Vollreife (Hippodamas) Nr. 24 oder 26—32, vielleicht auch 33 f.; Nr. 35 bildlos; Nr. 36—40 Lekythen. — Nr. 1. Rüstung, Töpfer Python, Gr. Vm. Tf. 53 (Abb. 455 f.); *Frucht* Nr. 9. — Nr. 2, 3. Töpfer Kleophrades, Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 1 f. (Abb. 450; *Hoppin* 211, 213); *Frucht* Nr. 7 f. — Nr. 4. Diskobol *Hartwig* Tf. 21 (Abb. 451 f.); *Frucht* Nr. 2. — Nr. 5. Waffenstreit, Töpfer Python, Gr. Vm. Tf. 54 (Abb. 459 f., 463); *Frucht* Nr. 10. — Nr. 6. Amazonenkantharos Vm. Tf. 74, 1 (Abb. 453; *Hoppin* 233); *Frucht* Nr. 12. — Nr. 7. Dämon und Jüngling *Hartwig* Tf. 22, 1 (*Hoppin* 225); *Frucht* Nr. 11. — Nr. 8. Palästra Paris W. V. VI Tf. 9 (*Hoppin* 250), besseres Teilbild *Pottier* 29 (*Perrot* 549); *Frucht* Nr. 3. — Nr. 9. *Hoppin* Nr. 39, ähnlich Nr. 8; *Frucht* Nr. 32. — Nr. 10. Rundscherbe, Aufseher W. V. VII Tf. 4, 2 (*Hoppin* 252); *Frucht* Nr. 4; kein Lieblingsname erhalten. — Nr. 11. Männer und Epheben, Chairestratos; Dresden, Gewerbemuseum. Im Rund Mann mit Beutel (Astragale), Stuhl, Salbgerät. Außen je drei Männer mit zwei Epheben (Hasen), eine Seite stark ergänzt; unter den Henkeln Hunde. Vgl. Nr. 33. — Nr. 12. Palästra London W. V. VIII Tf. 1 (*Hoppin* 237), besser das Rund *Murray* Designs Tf. 6, 24, die Außenseite Journ. hell. stud. XXVI 1906 Tf. 12; *Frucht* Nr. 1. — Nr. 13. Männer und Epheben *Hoppin* 235, II 496. — Nr. 14. Abb. 454, Einzelepheben außen, *Hoppin* 258. — Nr. 15. Rundscherbe mit Ephebe *Hoppin* 253. — Nr. 16. Palästra Orloff Rev. arch. XXI 1913, 33 ff. (*Hoppin* 262 f.); die Ergänzung des Malernamens nach dem Stile zweifellos; *Frucht* Nr. 31. — Nr. 17. Komos Boston *Hoppin* 226 f. (Abb. 457); *Frucht* Nr. 13. — Nr. 18. Eos, Töpfer Kalliades, Liebling Hermogenes, *Pottier* 41, 45, 49 (Abb. 466; *Perrot* 531, 299; 532 f. Tf. 11, 2; *Hoppin* 245; schlecht W. V. VI Tf. 7); *Frucht* Nr. 27. — Nr. 19. Psykter, Liebling Aristagoras, Gr. Vm. Tf. 48 (*Hoppin* 242; unvollständig und als Schale bezeichnet *Perrot* 527, 529 nach *Pottier* 73); *Frucht* Nr. 15. — Nr. 20. Thetisraub (Nereus) W. V. VII Tf. 2 (*Hoppin* 246; Teilbild *Pottier* 65, *Perrot* 539); *Frucht* Nr. 14. — Nr. 21. Theseus *Gerhard* AV Tf. 234 (W. V. VI Tf. 3) schlecht, besser das Rund *Murray* Designs Tf. 8, 29 (*Hoppin* 238), das Ganze *Walters* I Tf. 1; *Frucht* Nr. 18. — Nr. 22. Perser W. V. VII Tf. 3 (*Pottier* 105; *Hoppin* 249); *Frucht* Nr. 24. — Nr. 23. Kampf Berlin Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 3 (*Hoppin* 219); *Frucht* Nr. 26. — Nr. 24. Männer und Hetären Arch. Zeit. XLI 1883 Tf. 4, Rund besser Jahrb. XXXI 1916 Tf. 2 (Abb. 465); *Frucht* Nr. 16. — Nr. 25. Kampf Bassegio W. V. VI Tf. 5 (*Hoppin* 275); *Frucht* Nr. 25. — Nr. 26. Thiasos, Liebling Hippodamas, Amer. Journ. Arch. IV 1900, 185, 188 f. Tf. 1 (*Hoppin* 230); *Frucht* Nr. 19. — Nr. 27. Silenscherbe *Hartwig* 610 (*Hoppin* 265); *Frucht* Nr. 28. — Nr. 28. Männer und Epheben, Töpfer Python, Liebling Hippodamas, W. V. VI Tf. 8a, b (*Hoppin* 255, 257), Rund besser *Pottier* 109 (*Perrot* 531, 300; 550); *Frucht* Nr. 21. — Nr. 29. Schule, Liebling Hippodamas, Gr. Vm. III 87 Tf. 136 (Abb. 468; *Hoppin* 214 f.); *Frucht* Nr. 20. — Nr. 30. Symposion W. V. VI Tf. 10 (*Hoppin* 241), Rund besser *Murray* Designs Tf. 8, 30; *Frucht* Nr. 23. — Nr. 31. Symposionscherbe *Hartwig* Tf. 67, 3 (Abb. 469; *Hoppin* 261); *Frucht* Nr. 22. — Nr. 32. Rüstung Bonn W. V. VII Tf. 5 (*Hoppin* 222; Beine im Rund nicht schattiert!); *Frucht* Nr. 17. — Nr. 33. Männer und Epheben, verschollen, *Hoppin* 276, 38, schwerlich gleich Nr. 11 (*Hoppin* II 490, 13 bis). — Nr. 34. Beginn des Komos,

Abb. 455 f. Abb. 450 Abb. 451 f.; 459 f., 463; 453 Abb. 454 Abb. 457 Abb. 466 Abb. 465 Abb. 468 Abb. 469

verschollen, *Hoppin* Nr. 37. — Nr. 35. Scherbe von der Akropolis mit Signatur, vom Verbum nur das Augment erhalten; anscheinend nicht von einer Schale. 'Εφ. 1885, 56; *Hoppin* 209 Nr. 1. — Nr. 36—40. Lekythen, vgl. *Frucht* 10. Nr. 36. Diskobol 'Εφ. 1886 Tf. 4 (1907, 230; *Hoppin* 270). — Nr. 37. Frau mit Fackeln 'Εφ. 1907, 222 (*Hoppin* 221). — Nr. 38, 39. Mädchen bzw. Jüngling mit Leier 'Εφ. 1907, 225 f. Tf. 10 (*Hoppin* 271 f.). — Nr. 40. Flügelfrau mit Fackeln *Orsi* Symbolae de Petra 74 (*Hoppin* 273).

§ 519 Unsigniert: Frühzeit Nr. 41; Übergangszeit Nr. 42—44; Vollreife Nr. 45—57 oder 59; Spätzeit Nr. 58 oder 60—71; unbestimmt Nr. 72 (spät?) bis 74. — Nr. 41 Rundscherbe, Liebling Chairestratos, *Schöne* Museo Bocchi Tf. 4, 5; *Hartwig* 205 f. Zeichnung und Verzeichnung (Bauchanatomie) sprechen entschieden für Duris, die Schlüsselbeine für die spätere Chairestratoszeit. — Nr. 42—44 Pelikescherben, Halsamphora, Stamnos Jahrb. XXXI 1916, 76 ff., 82 f. (Elite céram. III Tf. 59 f.), von *Buschor* 75 schlagend mit Nr. 24 verbunden. *Beazley* VA 98 f. 1 erweitert die Liste bedeutend. Seine Nr. 4 schlug schon *Buschor* nach einer kleinen Abb. vor. Von den übrigen 14 Gefäßen erscheinen mir Nr. 13 f., *Hartwig* Tf. 55—57, ausgeschlossen (§ 501, Pseudo-Onesimos), Nr. 15, *Hartwig* Tf. 65 f., unwahrscheinlich. Über den Rest kann ich teils mangels Abb. gar nicht urteilen, teils mag ich es nach schlechten Abbildungen nicht. — Nr. 45—47. Liebling Hippodamas, Delta mit Punkt; Ephebe, Artemis, Symposiast *Hartwig* Tf. 67, 1, 2, 4. Zu 4 vgl. Nr. 30; das dekorative
Abb. 464 Gewand von 2 ganz in Duris' Art. — Nr. 48. Symposion *Jacobsthal* Göttinger Vasen 58 (Abb. 464). — Nr. 49. Rundscherbe, Paar beim Symposion *Hartwig* Festschr. f. Benndorf 86. — Nr. 50. Umgewendeter, Unterhaltung; das Rund *Murray* Designs Tf. 8, 32; Cat. III E 52. — Nr. 51. Sitzender spendet, Komos; das Rund Designs Tf. 9, 33; Cat. E 53. — Nr. 52. Komast, Auszug von Kriegern *de Ridder* Bibl. nat. II 408 ff. Tf. 21 Nr. 540. — Nr. 53. Krieger, Unterhaltung Röm. Mitt. V 1890, 338 f.; vgl. Nr. 32, 59. — Nr. 54—56. Louvre G 124, 125 verwandt mit Nr. 52 f.; G 126 bis Symposion. Von *Pottier* 965 ff. bestimmt zugewiesen. — Nr. 57. Jason vom Drachen verschlungen,
Abb. 467 Unterhaltung Abb. 467; Mon. d. Inst. II Tf. 35; *Hartwig* 669; vgl. *Buschor* a. O. 89. — Nr. 58, 59 mehrgliedriger Rundmäander. Nr. 58. Herakles, Thetisraub Gr. Vm. Tf. 24. Eigenhändig? — Nr. 59. „Presbeia", Kriegerspende; Mäander wie Nr. 58. W. V. C Tf. 3, 1, 3, Rund besser Designs Tf. 9, 36; Cat. E 56. — Nr. 60—71 (72, 73?) zweigliedriger Rundmäander. Nr. 60. Symposiast, Linos' Tod, Unterhaltung Gr. Vm. Tf. 105. — Nr. 61. Fadenzieherin, Komos *Gerhard* Trinkschalen u. Gef. Tf. 14, 1—4,
Abb. 461 Rund besser Jahresh. XII 1909 Tf. 1 (Abb. 461); vgl. *Furtwängler* Antiquarium II 580, 1: „ziemlich genaue Replik in Florenz". — Nr. 62. Skiron, Kampf, Unterhaltung Jahrb. XXXI 1916, 86 f. Tf. 4. — Nr. 63. Liebling Polyphrasmon; Komos, Thiasos ebda 84 f. Tf. 3. — Nr. 64. Komos, Designs Tf. 9, 34
Abb. 458 Rund, Abb. 458; Außenbilder nach Cat. III E 54 viel geringer. — Nr. 65. Prometheus, Rückführung des Hephaistos, Komos, Mon. d. Inst. V Tf. 35; Bibl. nat. Nr. 542. — Nr. 66. Thetisraub, Rückführung des Hephaistos, *Luynes* Vases peints Tf. 33 f. (Außenseite Elite céram. I Tf. 44 f.); Bibl. nat. Nr. 539. —
Abb. 470 Nr. 67—69. Scherben *Hartwig* 620, 661 f. — Nr. 70. Thiasos, Spende, Unterhaltung *Hartwig* Tf. 74 f. (Abb. 470). — Nr. 71. Gelage *Robinson* Amer. Journ. Arch. XXV 1921, 1 ff. Tf. 1 ff.; *Beazley* VA 99. — Nr. 72. Skiron, Thetisraub Louvre G 126, *Pottier* 966 f. — Nr. 73. Thiasos Anz. XXXI 1916, 80; *Beazley* 99. — Nr. 74. Pyxisscherbe *Hartwig* 625. — Fragliches. Stärkeren Zweifeln an der Eigenhändigkeit als die obigen Zuweisungen sind folgende, immerhin ernstlich zu erwägende unterworfen: *Hartwig* Tf. 17, 2, wo die Photographie zeigt, daß die Schädelkurve in *Hausers* Zeichnung irrig eingebeult ist. *Langlotz*, dessen Hinweis ich folge, ergänzt den Lieblingsnamen zu Chairestratos wie auf den nahverwandten Nr. 2, 3. Ungeschwänztes P sonst nicht so früh (*Hoppin* Nr. 3 irrig). — *Swindler* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 331; zum Gewande vgl. Nr. 24 (Abb. 465, Außenbilder; später). — Designs
Abb. 462 Tf. 8, 31 (Abb. 462), Außenbilder nach Cat. III E 51 von Gesellenhand, Rundbild einwandfrei. Ähnlich Tf. 9, 35 (E 55). — *Klein* Lieblingsinschriften 94 (*Beazley* VA 99). — *Hartwig* Tf. 68 (*Pottier* 121; *Robert* Heldensage 75, 4: Zeus und Ägina?). Außenbilder sehr flüchtig gezeichnet. — *Hartwig* Tf. 72, 1—3, mit Füllblüten, verschiedene Rundmäander. Die Blüte auch bei anderen Malern, so auf der späteren Schale *Hartwig* 678. — *Hartwig* Tf. 73 Oidipus, Silene; Füllranke. Auffällig grobe Rückenmuskulatur. — Andere Zuweisungen, so viele von *Beazley*, darunter zwei Lekythen, zwei Löwenkopfbecher und eine Pyxis (Menelaos und Helena, Mannheim), sowie einige von *Hartwig* sind wegen Fehlens oder Unzulänglichkeit der Abbildungen nicht zu prüfen, vgl. z. B. *Hartwig* 686 Nr. 34, 621 Nr. 5, 624 Nr. 19 (*Gerhard* AV Tf. 109, 202, 4 f., typisches Ornament; *Helbig* Führer[3] Nr. 545; die Abb. erregt starke Bedenken). Falsche Zuweisungen und Verwandtes § 522.

§ 520 Einzelheiten. Besonderes. Die Lekythen Nr. 36—40, für Duris selbst entschieden zu grob gezeichnet, zeigen doch seinen Einfluß, und zwar den seines späteren Stiles, besonders deutlich Nr. 36, wo statt der Senkrechten des Brustbeines nur die Querlinien seiner Auftreibungen erscheinen; vgl. Nr. 60. Auch die unverstandene Linie neben dem geraden Bauchmuskel und die Zeichnung der Rippenmuskeln sind durisch, ebenso Liniierung und Streifengruppen — man kann kaum sagen Falten — des Chitons und das Haubenmuster. Der stets gerade Chitonrand, der Kopftypus und die Winkelstellung des Augensternes verbieten allein schon die Annahme, daß dies Anfängerarbeiten des Duris seien (so *Orsi* 77 nach *Hartwig* 228, *Rhomaios* 231). Wer will, mag sie wegen des geschwänzten Rho in den Anfang der Spätzeit setzen. — Zur Rüstungsschale Nr. 1. Der euphro-
Abb. 455 f. (401 f., 405) nische Kopftypus am reinsten bei dem Lanzenputzer und dem Alten, vgl. Gr. Vm. Tf. 23 (auch technisch gleichartig, Vm. I 275). Mängel der Zeichnung: am auffälligsten die überlangen formlosen Füße und Zehen mehrerer Gestalten, die bald zu schmalen, bald eckigen Schultern (Bärtige mit Helmen in der Hand), die spitzeckigen Bewegungen, der Parallelismus des Paares neben dem Beinschienenanleger. — Sonstige Einflüsse: *Buschor* a. O. 80, 90 ff. — Thetisschale Nr. 20. *Buschor* 90 setzt sie trotz des Rundreifens in die Hippodamaszeit, hauptsächlich wegen der Stirn-

locke der Meergöttin. Die Proportionen würden aber erst wieder in die Zeit nach der Thiasosschale Nr. 26 passen. Zum Chiton vgl. die Aphrodite der Eosschale und als früher den Kantharos. Die raumfüllend den Meeresgrund andeutenden Delphine wären schon in der Chairestratoszeit möglich (palästrisches Gerät Nr. 8, 11). Muß die freiere Stirnlocke später, kann sie nicht auf Nr. 24 geometrisiert sein? Die schlechte Erhaltung und Abb. erschweren das Urteil. — Formen. Beide Hauptformen der Schale, Kantharos *Pottier* 9, 45 (*Perrot* 531, 543). Formunterschied der ersten und zweiten Pythonschale Gr. Vm. I 275 (rechts Nr. 1), Tf. 53 f. Psykter Tf. 48. Lekythen Nr. 36—40, unsignierte große Gefäße Nr. 42—44, Pelike, Halsamphora, Stamnos. — Verzierungsweise. Frühzeit öfters Mäander oder Palmetten unter den Außenbildern, stets Palmetten oder, bei Rundfries innen, reicher Mäander um zweigestaltige Rundbilder (Nr. 2). Später Rundmäander und Henkelpalmetten; Rundfries innen Nr. 28. Außen Einzelgestalten Nr. 14 (früh), vgl. Anz. VIII 1893, 90, 37 (Art des Brygos). — Ornamentik. Typischer Kreuzplattenmäander nur beim Rundbilde regelmäßig bis auf eine unsignierte späte Schale von fraglicher Zugehörigkeit (*Hartwig* Tf. 72,2; Nr. 14, *Hoppin* 258, anscheinend modern: *Buschor* 81). Außen und bei Gefäßen anderer Form verschieden (z. B. Nr. 1, 5, 19, 36 ff., 43); reich Nr. 2, vgl. Euphronios Nr. 8 (Schale!), *Hartwig* 220, 2, Gr. Vm. I 77. Weitere schwarzfigurige Ornamente: Nr. 19 Palmettenranke, vgl. 36 bis 40; Nr. 42 Netzband. Kyma bezw. Stabmuster (*Hartwig* 615, 625 f.) Nr. 19, im Segment Nr. 18; vgl. 37—39. Henkelpalmetten *Winter* Jahrb. VII 1892, 110 f., 116 f. (Anm. 5 irrig: *Klein* Nr. 5, 6 wirklich ohne Palmetten); vereinfacht Nr. 29; spät eingelegte Kolben und angefügte Blüten, vgl. schon Nr. 7 im Rund; solche als Füllornamente (Nr. 60 ff., vgl. besonders 70). Große Ranken in der Hand Nr. 57, 65, vgl. Brit. Mus. Cat. III Tf. 18 E 350. — Technik. Die typische, auch bei flüchtiger Zeichnung noch wirksame Feinheit noch nicht auf Nr. 1, wo der wuchtige Strich des Euphronios-Panaitios nachgeahmt ist. Reichliche, tief eingedrückte Vorzeichnung, z. B. *Pottier* 964 f. G 122, 124, Berlin Nr. 2288 (Nr. 14 früh, 62 spät); Änderungen Gr. Vm. Tf. 48, 54, vgl. *Hartwig* 608 (kaum vergessen: Vermeidung von Überschneidungen). Relieflinien auf Firnis beim Haar *Hartwig* 608, 671, 675 f. (anders 613 f., berichtigt Brit. Mus. Catal. III E 48; verschieden Nr. 5); Doppellinie zur Begrenzung des Schädels Jahrb. XIV 1899, 164, 19, *Buschor* a. O. 92, vgl. § 458, Euergides. Chiton rot über den Relieflinien Nr. 49. Nr. 1 an Panzern ungewöhnlich große Firnisflächen, vgl. Helme, den Hut Nr. 4, Verschiedenes Nr. 22 f.

Abb. 453 Abb. 454 Abb. 455, 459 f. Abb. 466 Abb. 470 Abb. 455 f. Abb. 451

Zeichnung. Bei der Begründung der geschichtlichen Anordnung ist schon soviel gesagt, daß hier nur, soweit nötig, Belege und Ergänzungen gegeben werden. Die Proportionen schwanken auch abgesehen von Nr. 1 und der Übergangsgruppe Nr. 23—27 etwas. Bei Nr. 4 sind einzelne Oberkörper wohl unabsichtlich sehr kurz geraten, bei Nr. 12 sind die Rümpfe wohl in Anlehnung an Vorbilder wie Journ. hell. stud. XXVI 1906 Tf. 13 schwerer als gewöhnlich. Der Kopftypus schwankt nicht nur auf Nr. 1 in der Nachahmung, sondern auch auf Nr. 4 noch stark. Auf 6 neben dem typischen runden Kinn einzelne stark hängende ähnlich Makron. Neben der typischen kurzen, leicht etwas keck wirkenden Nase verschwindet die noch auf 5 herrschende längere nie ganz und wird in der Spätzeit wieder bevorzugt: der Maler suchte großzügigere, weniger kleinlich-hübsche Formen; so schon in der späteren Hermogenesgruppe, besonders Nr. 23 f. Leicht individuell der „Nervöse" Nr. 29, der Ältere 59, vgl. 1, 21 (Krommyo). Das Auge zeigt schon früh oft eine leichte Öffnung des Winkels (1, 2); der Stern, zumal später meist als Kreis mit Punkt, ist mehr oder minder gegen den Winkel verschoben. Beides verstärkt sich mit der Zeit, doch ist der Winkel auch später oft genug noch fast oder ganz geschlossen. Wimpern Nr. 5, dort und Nr. 60 Ausdruck durch starkes Öffnen. Der scheinbare Lidrand 42 eine Verbesserung; bei einem Knaben 29 der Stern vergessen. Das Ohr einfach schematisch, wechselnd. Das Haar technisch verschieden, s. o.; stark abwechselnd 5, dort die später herrschende geradlinige, die gewellte und die alte gebuckelte Schädellinie nebeneinander. Anfangs feine Spitzchen, später gern als Masse, auffällig bei dem beliebten starken Zipfel vor dem Ohr. In der Spätzeit bisweilen eierstabartiges Nackenhaar (60, vgl. 70; *Pellegrini* Vasi di Bologna 43 f.). Bartflaum nur früh. Das Frauenhaar vorn anfangs in gleichmäßigen Wellen (1), dann meist ein Winkel unter der Schläfe (5); in der Übergangszeit eine lose Locke über der Stirn (24, 20, 42—44, vgl. *Buschor* a. O. 91 f.). Köpfe in Vorderansicht zeigen die üblichen ideographischen Fehler, Schielen, in die Fläche gelegte Ohren (Kinnbacken) und einmal den mißlungenen Versuch, in die Schrägansicht überzugehen (21); vgl. §§ 388 f. (Nr. 12, Kinnbacken leidlich, 17, 22 f., 26, 57, 62). Der Silentypus schwankt etwas.

Abb. 455 f., 465; 451 Abb. 453 Abb. 452, 459 f., 463 Abb. 465 (Abb. 468) Abb. 463 Abb. 455 f., 460 Abb. 465

Die Innenzeichnung des Körpers oft schlecht erhalten oder abgebildet. Am Rumpfe sind Brust, Rippenmuskulatur und selbst der Rücken besser verstanden als der Bauch, der vollends bei Verschiebungen durch Drehung oder auch nur Schrägansicht schief wird und den Zusammenhang mit der Brust verliert. Schlüsselbeine anfangs ohne die später typischen Ansatzhaken, aber bisweilen mit dünnem Querbogen darunter (Nr. 2—4). Das Brustbein fehlt in der Spätzeit öfter (vorhanden Nr. 64—66), doch sind bisweilen seine Auftreibungen durch Querlinien angedeutet (36, 60). Der Schwertknorpel des Brustbeins von Nr. 8 ab oft durch einen kleinen Bogen im Winkel der Brustmuskeln angedeutet. Brustwarzen anfangs meist, später seltener als Punktrosetten, dann als kleine Kreise oder Punkte, sofern überhaupt angegeben; z. B. Nr. 2—5, 19, 23, 29, 60. Sägemuskel meist mit Zacken des schiefen Bauchmuskels und Grenze des Rückenmuskels, in der Spätzeit immer schematischer, oft zu tief herab wie bei Makron (z. B. 60, vgl. *Hartwig* Tf. 73). Am Rücken bisweilen leichte Andeutung von Rippen (Nr. 4, 29, 45); neben dem Rückgrat gewöhnlich zwei Linien (Nr. 12, 62 nur eine). Der Bauch anfangs nur leicht angedeutet und zumal in Schrägansicht und Drehung ganz formlos und falsch (2—4). Durch die von den Muskelecken des Weichenwulstes weit hochgeführten Linien bekommt dann das Schema des geraden Bauchmuskels Halt und mehrfach sind

§ 521 Abb. 450 ff. Abb. 451 Abb. 452

sogar die unteren Polster wie bei dem Antaios des Euphronios angegeben (Nr. 19, 25f., vgl. den „Berliner Meister", §§ 524, 526). Dafür pflegen die obersten Polster mißverstanden zu sein; oft ist die bei Euphronios beliebte „Birne" übergroß oder durch seitliches Herabführen einer langen Linie aufgelöst; Rippenrand und Seitenfurche gehen dann darin unverstanden durcheinander; die Abb. 466 Linie wird auch verdoppelt (21, 29 Rund). Vgl. besonders Nr. 5, 18f., 21, 23, 25, 36, 60. Die Abb. 459, 466 Mittellinie ist doppelt bei 18. In der Drehung schief: Nr. 5, 16, 18f., 50, 63f., vgl. 51. Behaarung Abb. 459, 464 mehr oder minder malerisch Nr. 5, 11, 19, 21, 23, 26, 48; falsches Übergreifen auf den Arm 49. Abb. 469 Weiblicher Akt nur Nr. 31, ziemlich männliche Formen, die eine Brust bei gehobenem Arme von vorn als Halbkreis (vgl. Nr. 49), die andere wie hängend, aber in Wahrheit das Schema der Seiten- Abb. 465 (462) ansicht mit Bauchung und hochweisender Warze (Nr. 2, 24, 42—44, vgl. Designs Tf. 8f., 31, 35) Abb. 453 um 90 Grad nach unten gedreht. Natürlicher unter dem Gewande 6. Die Hüftlinie anfangs einfach, später zweiteilig. Hände und Füße nach Nr. 1 eher klein; die an Makron erinnernde gedrungene Kürze des Fußes Nr. 45 zum Teil aus Raummangel. Schrägansichten von Füßen meist mißlungen, Abb. 459f. Nr. 5f., 19, 23, 25. Nägel an Zehen von vorn nur bei besonderer Sorgfalt, Nr. 5. Knöchel als Abb. 463 einfache Haken, bisweilen winklig (Nr. 5).

Abb. 455f. Gewand. Schon auf Nr. 1 erscheint neben den entlehnten kräftigen Schwalbenschwänzen und teilweise bereits realistisch aufgelösten derben Wellenlinien des Chitons die feine Strichelung mit Abb. 459f. verdünntem Firnis bei einfach gewelltem Zickzackrande wie auf 5, dort auch mit geradem Abschluß; Abb. 453 6 nur am oberen Teil des Chitons; später flüchtig (58). Feinste Wellung nur 2, Brüste: Peithinosstil, auch in den Faltengruppen. Die Geometrisierung wirkt bei Liniengruppen in regelmäßigen Abständen stärker als bei gleichmäßiger Liniierung und wird auch durch verlaufende schräge Zwischen- Abb. 466, 461 falten nicht unwirksam (18, 26 Rund, 37, 40, 52, 61, 63, 65f.; bewegt 20. Peleus; vgl. *Buschor* a. O. 91); Duris hat gewissermaaßen Elemente des perspektivischen Peithinosstiles zum Flächenornamente gemacht. Querliniierung nicht nur an Säumen (stark 40), sondern auch an bewegten Chiton- Abb. 470 flächen (66; stärker gewellt 20, 70 Rund). Roter Chiton mit hellem Kragen 49. Vereinzelt am Chiton Kreuzchen in der Fläche (5), Punkte zwischen Liniengruppen (37), beides und Haken an Abb. 465 dem ornamental stilisierten Peplos 46; Punkte über Chiton und Mantel weg 24. Kreuzchen am Mantel *Pottier* 121 (*Hartwig* Tf. 68). Am Mantel gehen natürliche und schematische Bildung durch- Abb. 456 einander. Die strengen Zickzacksäume von Nr. 1, Rund, leben noch in dem typischen Brustüberfall der Spätzeit nach, z. B. 60, wo auch die Geradlinigkeit der langen Falten auffällt (dabei weniger blechern als 24). Schematische Gruppen gerader und geschwungener Falten wie bei 50 entspringen Abb. 451, 468 dem gleichen dekorativen Gefühle wie die etwas gardinenhaften Hängefalten auf 4 und noch 29 (an Stühlen, am Arm des Nervösen). Natürliche Stauung, etwa wie bei der Amphitrite des Euphronios, Nr. 2, vgl. 41. Auch die frei verlaufenden und zu Augen geknickten Falten haben leicht etwas Kalli- Abb. 462 graphisches (26 Rund, 30, 50, vgl. Designs Tf. 8, 31). — Haltung und Bewegung. So mannig- Abb. 455 fache, trotz der altertümlichen Eckigkeit reizvolle Motive wie auf Nr. 1 finden sich später nicht wieder beisammen; sie fallen vielmehr meist nur einzeln in einer matteren Umgebung auf, z. B. die Abb. 454, 468 Kampfgruppen Nr. 2f., der mit den Fingern Redende 14, der Ephebe im Rund 28, der Nervöse 29, Abb. 464 der Musikhörer 48, die Hetäre 49, Vater und Tochter 58, das Singen 60, vgl. 31. Reicher an Be- Abb. 451 wegungsausdruck sind offenbar abhängige Bilder wie Nr. 4, 12 (vgl. *Hartwig* Tf. 12, Journ. hell. Abb. 459f. stud. XXVI 1906 Tf. 13), dann vor allem Nr. 5, dessen einheitlicher Zug auch von den Kampf- bildern an Kraft nicht erreicht wird; am ehesten lassen sich spätere Thiasoi und Komoi vergleichen (Abb. 470) (Nr. 63, 65f., allenfalls auch 26, 61, 70); bei diesen auch manche neue Einzelmotive, darunter die Wendung nach vorn, verstärkt durch das Frauengewand 65. Bei dem Silenchor 19 wirken die Motive nicht unmittelbar wie bei Brygos, sondern eher künstlich; der Tanz 26 wirkt als solcher durch seine Abb. 450, 452 rhythmische Bindung. Inhaltlose Gebärden und lahme Bewegungen sind häufig, z. B. Nr. 2, 4 Rund, 8 und naturgemäß vielfach bei den „Unterhaltungen" (weit ausgreifend 70). Das Vorziehen des Abb. 461 Gewandes ist bei 61, Rund, ein Lückenbüßer, bei 20 sinnvoll. Von den Kampfbildern am ausdrucks- Abb. 451 vollsten Nr. 4, 23 außen, Rund ungeschickt, vgl. vollends 22. Skiron 21, 62 ziemlich matt. Zum Abb. 468 Zurücksinkenden *Furtwängler* a. O. Beine gekreuzt 29, übergeschlagen 32. Zur Beinhaltung des Abb. 466 Memnon Nr. 18 vgl. die schwebenden Eroten des Hieron, W. V. A Tf. 5, Abb. 441: es liegt das bei Abb. 467 Brygos besonders häufige Standmotiv zugrunde (§ 392); zum Oberkörper vgl. Jason Nr. 57. Arm im Mantel auf dem Rücken 60. — Tiere. Abgesehen von einigen Schildzeichen in Firnissilhouette (Nr. 2 mit etwas Linearzeichnung) selten: Pferde Nr. 2f., von dem etwas ramsnasigen Typus des späteren schwarzfigurigen Stiles (Pamphaios, Tychios). Hunde Nr. 11, 14, Hasen öfter, beide ziemlich schematisch.

§ 522 Perspektive. Verzeichnung von Rumpf und Füßen in Schrägansicht, Köpfe von vorn s. o. Schilde stark schwankend, Oval am besten Nr. 22f. (Verkürzung des Schildarmes verschleiert bzw. vermieden 23). Kannen schräg von oben 19, 58. Bei dem vom Kopfende gesehenen Symposiasten ist die Verkürzung vermieden bis auf die Schale von 47 (zu deren Henkeln bzw. Fuß § 408); vgl. Abb. 464, *Jacobsthal* Göttinger Vasen 56ff. mit provinzieller (böotischer?) Nachahmung Tf. 22, wo sogar das Delta mit Punkt nachgemacht ist. Die Standarte 22 ist eher schief oder beschädigt zu denken als perspektivisch, wie *Frucht* 15, 24 annimmt; der vereinzelte Fall erlaubt kein Urteil. Helme von vorn §§ 326, 408. Buchrolle § 408. Landschaftliche Elemente. Für das als Gelände gebildete Abb. 470 Segment Nr. 70 vgl. 21 außen, 62 Rund. Zum Felsblock in der Luft Nr. 18 vgl. Vases du Louvre Tf. 95, 55 (Kleophrades Nr. 25). Komposition. Vgl. §§ 413f., 419ff., 423f. Nr. 5: dem Abstimmungs- Abb. 460 bilde liegt wohl der alte, langlebige Bildtypus der brettspielenden Helden mit Athena zugrunde; vgl. Abb. 465 *Hauser* Gr. Vm. III 66; *Rochette* Mon. inédits Tf. 56. Rundbild 24: *Buschor* a. O. 92f. Gruppenbildung der Spätzeit: Nr. 58 Vater und Tochter, in der Reihung als Masse gleichwertig mit den Einzelgestalten;

Linos Nr. 60; *Buschor* 87; Kampf Nr. 62, wie gekreuzt aus 23 und 25 (Skiron Wiederholung von 21); weiteres Nr. 63, 66, 70, wo die verschiedene Richtung der Mantelfalten die Überschneidungen klar erhält. Zum Rund von 63 vgl. § 424. — Darstellungen. Zur homerischen Individualisierung typischer Kampfbilder auf der Eosschale *Pottier* 955 f. Linos Nr. 60: *Hauser* Gr. Vm. II 232 will nicht sagen, daß Duris gerade durch den doch wohl jüngeren Linos des Achaios beeinflußt sei; die Sage wird damals mehrfach behandelt worden sein. — Inschriften. *Buschor* 88 berichtigt *Frucht* 8, 9. Vierstrichiges Sigma früh, dreistrichiges später vorherrschend. Geschlossenes Delta früh und vereinzelt später, typische Form mit Punkt (vgl. *Jacobsthal* Göttinger Vasen 60, 2, dazu *Hartwig* 580: erheblich früher und gleichzeitig auch bei anderen Malern). Rho kaum vor der Hippodamaszeit vereinzelt normal (Nr. 25, 32, 47; irrig *Hoppin* Nr. 3, vgl. *Furtwängler* Berlin Nr. 2284), so stets in der Spätzeit; sonst typisch geschwänzt. Zu dem Omega auf der Schriftrolle von Nr. 29 *Herzog* D. Abb. 468
Umschrift d. älteren griech. Literatur in d. jon. Alphabet 14 ff. (21). Signaturen bisweilen linksläufig, so auch der Name Python auf dem Fuße von Nr. 1. Die Inschriften in der Frühzeit meist sorgfältig am Rand entlang, später freier. Beischriften sind selten, signiert nur Nr. 18, vgl. die Schriftrolle 29.

Falsche Zuweisungen. Verwandtes. Die zahlreichen, offenbar falschen Zuweisungen an Duris können hier nicht aufgezählt, geschweige denn im einzelnen widerlegt werden. Von *Hartwigs* sind nach den Abb. entschieden abzulehnen[1]) fast alle mit dem Lieblingsnamen Chairestratos, nämlich 686 Nr. 27 (Name gefälscht, s. o.), 28, 31, 33, vermutlich auch 34; ferner 620, 1; 623, 17 (vgl. § 470, 20); 686, 30, 32, 35 f. (Liebling Aristagoras, der um so weniger beweist, als die Orthographie anders ist als auf dem signierten Psykter; der Name auch im Kreise des Hieron, *Hartwig* 300; überdies auf Nr. 35 eine fremde Form des Rundmäanders); Nr. 38, dagegen *Pottier* 973. Die 625 f. 1 aufgezählten, sehr verschiedenartigen großen Gefäße sind bis auf Nr. 4 kaum verwandt zu nennen, ebensowenig Journ. hell. stud. XXX 1910, 58, 69 Nr. 1 f. Andere Zuweisungen großer Gefäße lehnt ab *Buschor* a. O. 74 f., vgl. 80 gegen *Sauer* (Schale Jahrb. III 1888 Tf. 4, o. § 501). Schon *Hartwig* 580 mit Recht gegen die Zuweisung des Kraters Tyskiewicz, dessen minderwertigen Maler behandelt *Beazley* Amer. Journ. Arch. XX 1916, 144 ff.; VA 54 f. Die von *Rhomaios* zugewiesenen Lekythen Ἐφ. 1907, 229 Abb. 4 links, 234 Abb. 5, 236 ff. scheinen auch nicht näher verwandt zu sein; Abb. 5 weist *Beazley* Journ. hell. stud. XXXI 1911, 286, 27 dem „Berliner Meister" zu. Die Schale Jahrb. II 1887, 229 ff. steht Brygos, nicht Duris nah. — Den Kreis des Verwandten kann man bei der akademischen Art des Duris ziemlich weit ziehen. In gegensätzlichen Richtungen bewegen sich der naturalistisch gesinnte Maler bei Pistoxenos, der Duris formal ziemlich nahe steht (§ 523), und der ferner stehende Archaist des Stamnos *Gerhard* Etrusk. und kampan. Vasenbilder Tf. 24 (Abb. 478), vgl. §§ 479, 526; *Beazley* VA 63, 1, „Kopenhagener Meister"; die Liste scheint mir, soweit ich urteilen kann, allzu Verschiedenartiges zu enthalten. Hierher gehört davon Brit. Mus. Cat. E 350 Tf. 13, 18. Zwischen diesen Gegensätzen liegt vieles von Gesellen, Schülern oder Nachahmern Gemalte; verschiedenartige Beispiele: *Pellegrini* Vasi di Bologna 43 f., eine Pelike, bei der man noch eher als bei der letztgenannten Spitzamphora an Duris selbst denken könnte; *Furtwängler* Sitz. Akad. München 1905 II 251, 4 (Schulknaben, vgl. Louvre G 318, 333); *Hartwig* Tf. 69, 1, Maler — odoros (*Hoppin* I 45 ff.), vgl. § 496; *Jacobsthal* Göttinger Vasen 59 ff. Tf. 22, provinzielle Stümperei (aus Theben: böotisch oder von der attischen Grenze?); Ausonia IX 65 Tf. 5. Auch von den oben aufgezählten Gefäßen von fraglicher Eigenhändigkeit mag einzelnes hierher gehören, nicht dagegen *Hartwigs* ganzer „Meister mit der Ranke", dessen Werke *Buschor* mindestens zum Teil mit offenbarem Rechte dem Duris selbst zuweist; ein Astragal mit der Töpferinschrift des Syriskos kann jedenfalls nichts für *Hartwig* beweisen, wenn er auch in den weiteren Kreis des Duris gehört (677 ff.; Boll. d'arte X 1916, 345 f.). *Beazley* VA 63 ff. (*Hoppin* II 441 ff.) weist dem Syriskosmaler 20 überwiegend große Gefäße zu (die wenigsten brauchbar abgebildet). Darunter ist ein Skyphos aus der Werkstatt des Pistoxenos. Vgl. *Buschor* Münchn. Jahrb. XI 1919/20, 20; das Gefäß als Astragalbehälter: *Wolters* ebda VIII 1913, 92.

Pistoxenos

Von Pistoxenos kennen wir vier Töpfersignaturen und eine, bei welcher der Rest des § 523
Verbums auch als Malersignatur ergänzt werden könnte. Sie steht auf einem Skyphos mit dekorativen Unterhaltungsbildern; einen zweiten Skyphos hat Epiktet in seiner späteren Zeit bemalt, der dritte ist das Prachtstück der Werkstatt: Linos mit seinen Schülern Iphikles und Herakles, nach *Beazley* wiederum von anderer Hand als der erste Skyphos. Eine Schale ist verschollen, von einem fünften Gefäß ist nur der signierte Fuß erhalten; eine weitere Signatur auf einem Napfe mit zwei Silenen wird sehr unsicher ergänzt.

Der Linosskyphos ist von einem Meister bemalt, der eine ungewöhnliche Fähigkeit zur Abb. 471
Erzielung feinen psychologischen Ausdrucks besaß; daneben erscheint die glänzende naturalistische Studie der alten Hexe, die dem Herakles die Leier nachträgt, als die geringere Leistung; denn runzlige Häßlichkeit ist viel leichter greifbar als Feinheiten des Ausdrucks am schönen Typus. Dieser liegt bei Herakles und Iphikles ganz rein vor; bei Linos ist

[1]) In den Ablehnungen stimme ich überein mit *Beazley* Journ. 1919, 85, gehe jedoch noch weiter; auch *Beazleys* eigene Zuweisung VA 97, 4 (*Hartwig* Tf. 27) leuchtet mir nicht ein.

die Stirn und war anscheinend auch die Nase leicht individualisiert, aber auch bei ihm ist der Ausdruck mit den einfachsten Mitteln, ganz leichten Verschiebungen an Auge und Mund, und durch die Körperhaltung erreicht. Zwei Bilder voll köstlicher Gegensätze: auf der einen Seite sitzen einander leierspielend gegenüber Linos, das Urbild eines scharfen reizbaren älteren Lehrers von ertötend freudloser Sachlichkeit, und Iphikles, der wohlgezogene Musterknabe, dessen sanftes Auge fast ängstlich von unten herauf den Lehrer beobachtet; vor Aufmerksamkeit zieht er die Mundwinkel an. Kopfhaltung, Mandelform des Auges mit hochgeschobenem Stern, Wangenfurche bei ihm, weitgeöffnetes Auge mit gerunzelten Brauen und mürrisch vorgeschobene Lippen bei Linos, der seinem Schüler scharf auf die Finger sieht, bewirken den ganzen Ausdruck. Ein Blick auf das andere Bild zeigt, daß diese Stunde nicht gut enden wird. Herakles kommt, natürlich zu spät, mit einem riesigen Pfeil als Wanderstab daher[1]). Eile hat er gar nicht; seine Schritte sind kleiner als die der gebeugten Alten hinter ihm. Widerwillen und Trotz liegt in der zurückgelehnten Haltung und der vorgeschobenen Unterlippe, Jähzorn in dem als solches für ihn typischen Stierauge. Dazu der Stiernacken, der Krauskopf: man ahnt, der wird die Plage vieler anderer Knaben an dem verhaßten Pedanten rächen, sobald er ihn tadelt oder gar anfaßt, was ja nicht ausbleiben kann. Überflüssig die Annahme, daß die Alte ihn aufhetzt oder etwa zur Eile mahnt — sie wird sich hüten und ist wohl froh, den nötigen Atem für den Weg durch ihre Zahnlücken hereinzubekommen.

Die Zeichnung hat noch die Einfachheit und Linienstrenge, aber nur noch wenige Formeln des archaischen Stiles. Bei der Alten ist auch die Mandelform des Auges aufgegeben, aber freilich der Stern noch als voller Kreis gezeichnet, so daß eine leichte Schielwirkung entsteht. Zickzacksäume kommen nicht mehr vor. Rein formal steht der Stil dem vollreifen des Duris nahe, doch ist die Zeichnung herber und frei von ornamentalem Schematismus.

Abb. 459 f., 468 Gr. Vm. Tf. 136, 105

Ähnliche Ausdruckskraft besitzt kaum der Waffenstreit des Duris, geschweige denn die Schulbilder trotz einer so gelungenen Gestalt wie der nervöse Pädagoge, und die unsignierte späte Linosschale wirkt trotz des Totschlages zahmer. Inwieweit der Maler sich an Temperament mit Euphronios oder Brygos messen konnte, lassen diese ruhigen Bilder nicht erkennen; als Zeichner steht er trotz guter Schulung erheblich unter ihnen. An Duris erinnern auch die streng tektonischen Henkelpalmetten, die mit ihren losen Zwickelkolben wie die Zeichnung verraten, daß der Skyphos ein Spätwerk des Archaismus ist. In die gleiche Zeit, gewiß nach 480, gehört eine Bauchamphora, anscheinend ein Werk desselben oder doch eines nah verwandten Malers. Das Hauptbild zeigt einen feinen Alten, dem ein kleiner Diener den Marktkorb nachträgt. Beide Köpfe sind höchst individuell, der des Alten von ähnlicher Grundform wie bei der Dienerin des Herakles, der des Jungen ein richtiger Straßentypus; vielleicht soll es auch ein Negerknabe sein. Die etwas plumpen Füße gleichen denen des Linos, das Gewand, das wohl gemeinte, aber nicht eigentlich gezeichnete Schreiten entsprechen ganz dem Skyphos; es scheint darnach, sofern dies Bild von der gleichen Hand ist, als ob Bewegung nicht die Stärke des Malers gewesen sei. Seine Bedeutung liegt in dem erfolgreichen Studium individueller Köpfe und geistigen Ausdrucks; dies wichtige Element des Überganges von der archaischen zur klassischen Kunst vertritt er glänzend.

Literatur. Einzelheiten. *Hoppin* II 371 ff.; vgl. *Beazley* VA 63 ff. *Hartwig* Meisterschalen 375 ff., 702; der dort erwähnte Skyphos jetzt in Brüssel, nach *Beazley* vom Syriskosmaler (Vente Somzée Nr. 46 Tf. 5, mir unzugänglich). Vorzügliche photographische und zeichnerische Veröffentlichung des Linosskyphos mit genauer Beschreibung (Ergänzungen!) durch *Maybaum* Jahrb. XXVII 1912, 24 ff. Tf. 5 ff. (Abb. 471; *Perrot* X 585 ff.). Seine technischen Angaben scheiden nicht scharf genug zwischen Mattfarbe und blassem, im Brande verschieden gefärbtem verdünntem Firnis, der wohl im Zweifelsfalle überall anzunehmen ist. Diese leichte Farbigkeit und der Ausdruck verbinden den Maler noch nicht näher mit Brygos, wie *Hartwig* will. Der Annahme von Tattuierung bei der Alten widerspricht die Zeichnung des faltigen Halses: die zweifellosen Hautfalten dort sehen genau so aus wie das angebliche Muster an Armen und Füßen; was aber dem Halse recht ist, sollte dem übrigen Körper billig sein, und das Gesicht zeigt vollends nur natürliche Runzeln. Dem geknickten Stabe der gebeugten Alten entspricht der gerade des kerzengeraden Alten auf der verwandten Amphora, *Ussing* Danske Vid. Selsk. Skrifter 5. Raekke III 201 Tf. 1, zugewiesen von *Hartwig*, während *Beazley* einen besonderen, unserem Linosmaler und dem Syriskosmaler verwandten Meister annimmt (vgl. Duris, Schlußabsatz). Der feine alte Herr mit der rasierten Oberlippe trägt noch einen glatten Stock alten Stils, nicht den demokratischen Knotenstock. Die Stuhllehne bei Linos in leichter Schrägansicht.

Abb. 471

[1]) Zum Pfeil *Beazley* Journ. hell. stud. XXXIV 1914, 201, 21.

Namenlose Meister der Blütezeit

Von den in der Fülle des Unsignierten bisher kenntlich gewordenen Malerpersönlichkeiten der Blütezeit sind zwei in ihrer Weise bedeutende bereits im Überblick herangezogen und bei der Besprechung namenloser Meister der Zeit um 500 mit diesen in Verbindung gebracht worden: der „Berliner Meister“ und der „Panmeister“ (§§ 374, 479). Nur von diesem besitzen wir eine vereinzelte Schale, dagegen von beiden zahlreiche Gefäße anderer Form, vorwiegend große. Das ist schwerlich Zufall, denn es ist innerlich begründet. § 524

So viele Gefäße sich dem Berliner Meister und vollends seiner Schule zuweisen lassen, keins erweckt die Vorstellung, daß dieser Maler auch Schalenfriese mit ausdrucksvollen gestaltenreichen Bildern gefüllt haben werde. Mit vollendeter Technik, mit feinem dekorativem Geschmack, mit mehr abstraktem als naturnahem Liniengefühl setzte er gern wohlabgewogene und fein durchgebildete Einzelgestalten in die großen schwarzen Flächen seiner Gefäße, bisweilen selbst ohne Fußleiste; daß die Gestalten beider Seiten oft eine zerlegte Szene bilden, macht die Abstraktion nur noch fühlbarer. Gelegentlich verzierte er wohl den Halsstreifen eines Kraters mit weit auseinandergezogenen Gestalten eines alten Bildtypus oder stellte auch sonst zwei bis drei Gestalten zu einer Szene einfachster Art zusammen, reihte auch wohl einmal Mänaden zu einem Chore wie Hieron auf Schalen; aber nirgends zeigt er sich als ein Darsteller wie andere Meister, vor allem Euphronios, auch auf großen Gefäßen. Abb. 472f. Gr. Vm. III 77 Tf. 134 II 235 Tf. 106, 2

Er kannte frei und groß gerundete Mantelfalten, wie sie der reife Panaitiosstil des Euphronios zeigt; dennoch machte es ihm nichts aus, ein Gewand, das über dem Gürtel Falten wirft, darunter als glatte Fläche mit einem gleichmäßigen Kreuzchenmuster zu geben, wie er überhaupt glatte gemusterte Gewänder, jenes durch Andokides und den Eucharidesmeister überlieferte Manieristenerbe, liebte. Dieser großen betupften Fläche läßt er kleinere rhythmisch entsprechen: Schuhe und Oberteile von Flügeln, welch letztere ein völlig maskenhaft ornamentales Gorgonenhaupt streng symmetrisch umrahmen. Bei dem zugehörigen, im gleichen alten Schema durch die Luft laufenden Perseus sind die eben erst aus der ornamentalen Stilisierung gelösten, frei verlaufenden Wellenfalten des Chitons schon wieder zum neuen Ornamente geworden. Dem entspricht die bei richtiger Grundform im einzelnen doch ganz ornamentale Stilisierung der anatomischen Zeichnung und schließlich auch eine gewisse Steifheit in der Bewegung, die sogar bei Kriegern in Ausfallstellung bisweilen noch durchgedrückte Knie duldet. Aber auch sie hat im Rahmen der dekorativen Gesamtfärbung des Stiles ihren Reiz; *Beazley*, der Engländer, empfindet sie kaum als Steifheit, sondern eher als Haltung, und fühlt stark das Leben dieser feinen hochgewachsenen Gestalten, dem seine englischen Worte wirklich am besten gerecht werden: His people have the charm of early youth, long limbs — winged things, and creatures „pard-like, beautiful, and swift.“ Im Bilde der Zeit möchten wir mindestens das Hauptstück des Meisters nicht missen, die Berliner Amphora mit Hermes und den musikalischen Silenen. Die merkwürdige Hauptgruppe, in der sich starke dekorative Rhythmik und sonderbar räumliche Schichtung gegensätzlich mischen und das köstlich feine Reh wie das Wappentier für das Lebensgefühl des Meisters wirkt, gehört zu den Bildern, die man nicht vergißt; man muß sie freilich in dem Glanz und Goldschimmer des Originales gesehen haben. Gr.Vm. Tf. 134, 2 Abb. 473

Sehr viel reicher und temperamentvoller ist der Panmeister und bei ihm überblicken wir auch, wenn nicht alles trügt, eine erhebliche Entwicklung. Er beginnt in einem strengen und zierlichen, in manchem an Myson erinnernden Peithinosstil, unter dessen ornamentalen Formen sich freilich Leben und Bewegung kräftig rühren, und endet in einem flotten, ja flüchtigen frühklassischen Stile, bei welchem die Bindung mehr in der einfach dekorativen Komposition als in gelegentlichen Nachklängen ornamentaler Gewandstilisierung ähnlich der des späten Duris liegt; die dieser Zeit angehörende einzige Schale zeigt die typischen Henkelpalmetten des Duris. Die Masse der Bilder liegt zwischen diesen Extremen und ist voll von jenen im Überblick gekennzeichneten Gegensätzen, deren Widerspiel einen Teil ihres eigenartigen Reizes ausmacht. Die Kunst dieses Malers blitzt in vielen Farben wie ein im Lichte bewegter Brillant; man täte ihm unrecht, wenn man einen freilich auffälligen Zug einseitig betonen und ihn einen Manieristen nennen wollte; denn sein graziöser Manie- § 525 Gr. Vm. Tf. 16 Abb. 477 Abb. 474—476 Gr. Vm. Tf. 115, II 293

rismus ist nur einer und nicht der bedeutendste Zug seiner Kunst. Zu dieser Vielfältigkeit gehört, daß das dekorative Element zwar nicht so vorherrscht wie bei dem Berliner Meister, ja bisweilen ganz zurücktritt, aber doch auch wieder oft genug sehr stark spricht; auch das faltenlose gemusterte Gewand kommt vor. Auf dem Aktaionkrater ist das Hauptbild ganz Ausdruck: „wie ein zur Erde geschleuderter Felsblock“ bricht Aktaion in schroffer Diagonale nieder; die Chlamys vergrößert die Massenwirkung von Rumpf und Oberschenkeln und die große Gebärde der schrillen Armspanne sowie der jäh zurückfallende Kopf steigert den Eindruck so, daß man durch die kindlich herumgarnierten Hunde kaum gestört wird. Dagegen Artemis: von dem Todgeweihten schon wegschreitend schießt sie umgewendet mit unübertrefflicher Elastizität und ruhiger Anmut der Bewegung aus nächster Nähe einen Pfeil auf ihn ab. Es ist etwas von der Götterkälte der euripideischen Freundin des Hippolytos in dieser herben Gestalt, schwerlich nur Zufallswirkung des noch leicht gebundenen Stiles: Euripides war der erste, der sich gegen unmenschliche Götter auf die Seite der leidenden Menschen stellte, der die Artemis so bewußt unmenschlich zeichnete wie unser Maler unbewußt. Die Komposition ist von großmeisterlicher Kunst, festgefügt in der Entsprechung der Hauptachse der Artemis und der Armspanne des Aktaion, des Bogens und der ihm parallelen strengen Gewandenden und in den blickführenden Linien der schießenden Arme und des gefällten Körpers — all das nicht schematisch klar, sondern in Verhüllung und Überschneidung wirksam: wogender Chiton, Chlamys, Pfeilarm und zweiter Pfeil, Hunde. — Stark dekorativ in seiner einfachen Rhythmik ist dagegen das frisch empfundene Satyrspiel der Rückseite: Pan, der den Hirtenbuben bei einer ländlichen Priaposherme jagt. Das gleiche dekorative Schema zeigt auch ein ernstes Bild: Perseus und Athena, die von der zusammenbrechenden Medusa fortstürzen. Aber wie ist dies Schema mit Ausdruck erfüllt und wie reizvoll sticht das faltenlose gemusterte Gewand, das Athena zierlich schürzt, von dem freien der Medusa und von dem starken Leben des ganzen Bildes ab; graziöser kann ein manieristisch-dekorativer Zug nicht sein. Starkes Kontrapost auch in diesem Bilde; die Medusa ist wie aus Artemis und Aktaion gekreuzt. Eine dekorative und doch lebensvolle Reihung Laufender bietet auch der Raub der Oreithyia, ein Wappenschema Kaineus und die Kentauren, wobei ein raumfüllender Grieche, der unbekümmert gegen den Bildrand angeht, den Zusammenhang andeutet. Vortrefflich der trapezförmigen Fläche angepaßt sind Pelikenbilder, von dem bei Busiris wütenden Herakles bis zu reizenden Alltagsbildern aus dem Fischerleben, köstlichen Beispielen naiv sinnlicher Beobachtung. Auch das Einfachste erfüllt der Maler mit eigenartigem Reiz: Artemis, die, wieder in der Wendung, Apollon einschenkt, d. h. zwei große schlanke Griechenkinder; Eros, der ein Rehkalb im Flug ergriffen hat und nun damit behutsam landet; oder einen eleganten jungen Jäger, wohl Kephalos, der leicht ausweichend den Speer hebt.

Abb. 475 Abb. 476 Abb. 474 Gr. Vm. II 293

§ 526 Liegt in dem Aktaionbilde schon frühklassische Größe, so sind die Formen doch noch vorwiegend archaisch gebunden: wieder einer jener Gegensätze, aber nicht nur das; denn an der strengen Form hing für den Maler der Reiz der Linienführung; die spätesten Bilder fallen daher ab. Komponieren konnte der Meister jetzt zwar: das Ungeschick der Frühzeit kehrt nicht etwa durch Auflösung der festen Schemata wieder; vielmehr tritt jetzt eher das dekorative Schema allzu unverhüllt in Gegensatz zu der freien Formgebung. Diese letztere aber beherrschte der Maler nur unvollkommen; er verlor den Halt, das eine kam ihm zerflossen, das andere hart heraus, die große Gebärde geriet ihm leer. Aber damit bezahlte er nur seiner Zeit den gleichen Tribut wie so viele andere, die sich nicht so vorsichtig zurückhalten mochten wie Duris und vollends die archaistische Leblosigkeit von Werken wie der Berliner Aigisthosstamnos verschmähten. Seine späten Opferszenen bieten immer noch ein ungewöhnliches Maaß von Anschauung des Alltagslebens, wenn sie auch nicht mehr den naiven Reiz der Fischerbilder haben. Die Bilder der einzigen Schale wirken wie Übertragungen von großen Gefäßen: die Verbindung von kleinem Maaßstab und Raumzwang scheint dem Maler nicht behagt zu haben; er brauchte wohl größere oder doch freiere Flächen für sein Temperament, seinen dekorativen Sinn, seinen flotten Strich.

Abb. 477 Abb. 478

Literatur. Die nähere Kenntnis dieser beiden Maler wird *Beazley* verdankt. Das Wesentliche ist unabhängig davon, ob manche von seinen Zuweisungen unsicher oder bedenklich sind: es bleiben genug so überzeugende, daß die Persönlichkeit der Maler klar hervortritt. Seine Listen sind so wohl durchdacht, daß man nie auf einen allgemeinen Eindruck hin aburteilen sollte; nähere Prüfung

zeigt meist schlagende Übereinstimmungen und lehrt auch die Abweichungen verstehen. Daß sich Stil und Persönlichkeit nicht immer decken, bleibt vorbehalten und wird von *Beazley* selbst berücksichtigt (Schulwerke). Angesichts seiner sorgfältigen Beobachtungen wird hier nicht wie bei den signierenden Meistern ins einzelne gegangen. — Berliner Meister. Journ. hell. stud. XXXI 1911, 276 ff. Tf. 8–17 (Tf. 15: Abb. 473[1]); Nachträge Annual Brit. Sch. Ath. XVIII 226, 1; Burlington Magazine XXVIII 1916, 137 f.); VA 35 ff. *Hoppin* I 58 ff.; II 488. Nr. 8: Mon. d. Lincei XXII Tf. 82. Gr. Vm. II 235 Tf. 106, 2 und besonders III 77 Tf. 134 (Abb. 472). Zur Berliner Amphora Jahresh. III 1900 Tf. 3–5, 1. *Perrot* X 632 f. Tf. 17. Daß der Berliner Meister den Duris in einzelnen Zügen beeinflußt hat, ist möglich, aber nicht sicher (§ 521); am meisten ins einzelne geht die Übereinstimmung in der ungewöhnlich vollständigen Angabe der unteren Polster des geraden Bauchmuskels (am genauesten beim Antaios des Euphronios); dagegen hat Duris die Rippenmuskeln nie so schematisch als zwei Reihen von Haken stilisiert. — Panmeister. Journ. hell. stud. XXXII 1912, 354 ff., Tf. 6 (Abb. 474) bis 9; Nr. 3, spät, vgl. die Schale Tf. 9: Mon. d. Lincei XXII Tf. 80 (Abb. 477), 81, 1; Nachtrag 1914, 175: weißgrundige Lekythos Jahresh. XVI 1913 Tf. 2, Frühwerk wie Gr. Vm. Tf. 16; Aktaion: ebda Tf. 115 (Abb. 475 f.); Fischer II 293. Busiris *Collignon-Couve* Vases d'Athènes Tf. 41 Nr. 1175. Weiteres VA 113 ff. (*Hoppin* II 311 ff.). Verwandtes 118 ff.; vgl. 63 ff. Aigisthosstamnos von anderer Hand: Abb. 478 (*Gerhard* Etrusk. u. kampan. Vasenbilder Tf. 24), *Beazleys* Kopenhagener Meister, vgl. Duris, Schlußabschnitt, Pistoxenes, §§ 522 f. Zum späten archaistischen Manierismus *Langlotz* Z. Zeitbestimmung d. strengrotfigurigen Vasenmalerei 6 f., 107 ff.

Abb. 473 Abb. 472 Abb. 474, 477 Abb. 475 f. Abb. 478

Weitere Meister. Von *Beazleys* Arbeiten sind hier noch zu nennen Journ. hell. stud. XXXIII 1913, 106 ff. Tf. 8–12, VA 69, Dutuitmeister, ein „Kleinmeister", der sich mit dem Panmeister in manchem berührt und altertümliche und dekorative Züge mit Freiem, Frühklassischem verbindet; XXXVI 1916, 128 ff. Tf. 7, VA 56, Harrowmeister, unbedeutend; Amer. Journ. Arch. XX 1916, 144 ff., VA 54 f., Tyskiewiczmeister, ein Maler, der mehr Mut und Technik als Zeichenkunst besaß. *Hartwig* 580 f. hatte den Krater Tyskiewicz ohne Entschiedenheit seinem „Meister mit dem Liebling Laches" zugewiesen, ebenso 578, 582 den obengenannten Aigisthosstamnos, Abb. 478; dieser „Meister" ist jedoch ebenso wie *Hartwigs* „Meister mit dem Liebling Lysis", 641 ff., ein Schemen: die Gefäße mit diesem Lieblingsnamen sind auf mehrere Maler zu verteilen. Vgl. *Beazley* VA 111. Weitere, zum Teil recht unbedeutende Maler (einzelne davon schon § 479) 56 ff., 69 ff.: Übergang in den klassischen Stil, vgl. §§ 560 f., 581, 583.

B: Malerei und Zeichnung in der sonstigen Kleinkunst

§ 527 Aus der archaischen Zeit besitzen wir noch geringere und zusammenhangslosere Reste als aus der frühgriechischen. Von den oben §§ 44, 47 aufgezählten Erzgravierungen ist der arkadische Spiegelgriff am altertümlichsten, dann folgt wohl der sizilische Krater, eine ziemlich primitive Arbeit des 6. Jahrh., die sich am ehesten mit jonischer Keramik berührt — sofern nicht der pontische Spiegelgriff mit seiner entschieden jonisch gezeichneten Gestalt älter ist. Aufs engste zu den attischen rotfigurigen Vasen des voll entwickelten strengen Stiles stellen sich die Springer und Speerwerfer auf zwei Disken von ganz gleicher Typik, deren einer ebenfalls aus Sizilien stammt. Sonst sind nur noch einzelne Spiegel und Blechplatten aus Italien von anscheinend rein griechischer (jonischer) Arbeit zu nennen. Bei den Spiegeln war wohl eher die etruskische Verzierungsweise als solche vorbildlich als umgekehrt. Von den Elfenbein- und Knochengravierungen sind die pontischen von jonischem Stil hervorzuheben: prächtige ausgeschnittene Tiere sowie Beschläge mit den reifarchaischen dekorativen Gestalten eines kauernden Eros und einer laufenden geflügelten Artemis mit zwei Löwen in wirkungsvollem Wappenschema (§§ 45, 47). Bescheidener sind die hocharchaischen Beispiele aus Sparta. Dort kommt auch Gravierung auf Tuffstein (Poros) vor; die in geringen Resten erhaltene Linearzeichnung war zweifellos durch Malerei ergänzt, und dies wird auch für die Beingravierungen mehr oder minder gelten.

[1]) Nach *Reichholds* Zeichnung für die Gr. Vm. III.

III: Die große Malerei

§ 528 Die Scheidung von großer Kunst und Handwerk, von monumentaler und dekorativer Malerei hat für den Archaismus nicht die gleiche Bedeutung wie für die Folgezeit vom Beginn des klassischen Stiles an. Selbst in der kretisch-mykenischen Kunst, die nur in Hellas in Werken wie den Megara der Paläste, den großen Kuppelgräbern, dem Löwentor Anfänge eines monumentalen Stiles zeigt, sonst aber ganz in reichem Schmuckwerk aufgeht, ist die Scheidung schärfer: das darstellerische und das dekorative Element sind zwar vom Siegelringe bis zum großen Wandgemälde gleich verteilt, aber die Keramik der ganzen Blütezeit verzichtet auf Darstellung. Erst mit dem Verfalle der kretisch-mykenischen Wandmalerei erscheinen bildliche Szenen in immer mehr erstarrender Stilisierung auf den Tongefäßen und die spätmykenische Kriegervase berührt sich aufs engste mit einer späten Grabstele; der Unterschied ist nur noch technisch.

Im protogeometrischen Stil ist in der Keramik alles bildliche Leben wieder erloschen; es liegt nahe, daraus und aus der Bildlosigkeit noch der späteren Grabstelen sowie aus dem Schweigen Homers zu schließen, daß es auch keine große Malerei wie die kretisch-
Abb. 10, 14ff., 38, 52f. mykenische mehr gab. Die Bilder des attischen Dipylonstils und ihre Verwandten in anderen griechischen Landschaften wirken wie neue Anfänge: erwachsen in abstrakt ornamentaler Umgebung streben sie bewußt in Form und Komposition die strengste dekorative Stilisierung an; erst spät lockert sich die geometrischeFormgebung und nähert sich der Natur. Angesichts der mächtigen Grabvasen mit solchen Bildern wurde oben gesagt, daß die dekorative Kleinkunst versuchte, monumental zu sein. Neben den Vasenbildern gab es schon damals selbständige Bilder auf kleinen Tontafeln, geweihte Pinakes. Dies kann in Hellas sehr wohl alles gewesen sein, was es an Malerei gab; nichts spricht dafür, daß es schon oder noch eine Wandmalerei und größere bunte Tafelbilder gab. In Kreta mögen sich noch am ehesten Reste des Alten und neue Anfänge, die durch den Verkehr mit dem Orient möglich wurden, berührt haben. Ob dies auch für Jonien gilt, fragt sich; Homer und die Funde in Milet und seinen Kolonien sprechen nicht dafür, daß dort eine dem dädalidischen Kreta vergleichbare Kunst bestanden habe; auch die vom Tierfriesstile zur Menschendarstellung übergehenden altetruskischen Grabgemälde in Veji zeigen noch nichts Jonisches, sondern nur kretisch-helladische Elemente, obwohl sie bereits dem 7.—6. Jahrh. angehören. Nur ein stark anekdotisches literarisches Zeugnis, das Plinius zweimal anführt, weist auf eine jonische Tafelmalerei spätestens um 700: König Kandaules von Lydien soll ein Bild des Bularchos, das eine Schlacht oder den Untergang der Magneten, d. h. doch wohl die Einnahme von Magnesia durch die Kimmerier, darstellte, mit Gold aufgewogen haben. Da beide Städte dieses Namens erst nach dem Tode des Kandaules erobert wurden, muß entweder der bestimmte Ausdruck exitium an der einen Pliniusstelle oder die Kandaulesanekdote falsch sein. Dies ist mit noch so scharfsinnigen allgemeinen Erwägungen nicht zu entscheiden; aber selbst wenn das Bild noch ein Werk des 8. Jahrh. war, bedeutet das nicht allzuviel: es braucht nur ein mehr durch Seltenheit und geschichtliches Interesse als durch die Kunst der Darstellung merkwürdiger Tonpinax gewesen zu sein — also nichts grundsätzlich anderes
Abb. 38 als die Dipylonpinakes, nur etwa in der freieren Zeichnung wie auf kretisch-geometrischen Vasen und von ansehnlicher Größe.

§ 529 Damit berühren wir den Grundunterschied der archaischen Malerei von der kretisch-mykenischen und vollends von der klassischen: die unabhängige „große“ Malerei stand mit der Vasenmalerei in viel engerer Beziehung, äußerlich dadurch, daß sie zu einem erheblichen Teile Malerei auf Ton war, innerlich durch weitgehende Gleichartigkeit oder doch Gleichwertigkeit. Dies gilt für den hohen Archaismus, für die Jahrzehnte um 600, in jeder Hinsicht, aber noch die Vasenbilder eines Klitias, Exekias, Andokides, Euthymides, Euphronios, Brygos scheiden sich nur technisch, dagegen stilistisch wenig oder gar nicht und an Kunstwert erst recht nicht von der großen Kunst ihrer Zeit. Selbst auf der fortgeschrittenen Entwicklungsstufe der drei jüngeren Meister bietet die reichlich erhaltene Plastik nichts ihren besten Bildern Überlegenes, soweit der Vergleich so verschiedenartiger Werke dies Urteil gestattet. Damit daß sie die Höhe der großen Kunst ihrer Zeit erreichten, ist aber natürlich nicht

gesagt, daß sie Bahnbrecher und Führer waren; diesen Vorrang mögen Meister der großen Kunst wie der uns nur literarisch bekannte Kimon von Kleonai und vor ihm Eumaros von Athen behalten. Dazu kommt, daß der rein keramisch-dekorative schwarzfigurige Stil und vollends der rein zeichnerische rotfigurige die Ausdrucksmittel einer freien Buntmalerei entbehren, wenn diese auch bis zum Ende des Archaismus selbst nur eine kolorierte, und zwar weitgehend dekorativ mit wenigen Farben kolorierte Zeichnung war.

Allein gerade hier zeigt sich, daß die Grenze nicht scharf ist. Wir besitzen zwar keine rotfigurigen Gebäudefriese, sondern nur rotfigurige oder vielmehr weißfigurige klazomenische Sarkophage; aber schwarzfigurige Friese stattlicher attischer Grabdenkmäler zeigen, daß hier die „Kleinkunst", das „Handwerk" in das Gebiet der großen Kunst eingreift. Die Regel, daß es keine schwarzfigurigen Gemälde gegeben habe, erleidet dadurch eine Ausnahme von größerem Gewicht als sie die kleinen schwarzfigurigen Einzelpinakes darstellen (ein solcher ist von dem attischen Vasenmaler Skythes signiert). Umgekehrt greift die große Malerei schon in der jonischen Busirishydria, vollends aber in den prachtvollen polychromen Schalen des ausgehenden Archaismus und weiterhin vorwiegend in den weißen Lekythen in das Gebiet der Vasenmalerei über. Beide Erscheinungen sind Reste alter Gemeinschaft, wie sie uns am eindringlichsten der Vergleich der Metopen des alten Tempels von Thermos mit den polychromen Bildern der ausgehenden orientalisierenden Vasenmalerei zeigt: vor und neben dem schwarzfigurigen Stile Vasen, zum Teil von sehr stattlicher Bildgröße, und Tongemälde von fast gleicher Technik. Wieder anders ist das Verhältnis bei dem korinthischen Maler Timonidas. Wir besitzen von ihm eine schwarzfigurige Vase von gewöhnlicher Technik und einen verhältnismäßig großen Pinax, dessen beide Seiten verschieden bemalt sind: die eine Gestalt ohne Firnis mit Mattfarbe und Ritzung, die andere ohne Ritzung in Linearzeichnung von Firnislinien mit etwas Deckfarbe und verdünntem Firnis für einzelne Flächen. Auf einem anderen Pinax kommt auch Fleischfarbe vor. Selbst Zeuxis hat in seiner Jugend noch figlina opera geschaffen. Die aus der keramischen Technik stammende Vierfarbenmalerei, die das Blau meidet, herrscht noch im Alexandermosaik und die in der archaischen Buntmalerei auf Stein, hauptsächlich Marmor, beliebte Färbung des Grundes zeigen schon hocharchaische bunte Teller von den Kykladen, denen sich jüngere böotische anschließen. Hellen und dunklen Grund nebeneinander, sogar im gleichen Bilde wie auf einer Schale des Andokides, zeigen die bunten Wandbilder des Stackelbergschen Grabes in Tarquinii, Werke von durchaus griechischem Stil und von höchstem Rang unter den zahlreichen etruskischen Gemälden. Sie so gut wie alle anderen Reste der großen Malerei des Archaismus, auch die monumentale Stele des vornehmen Lysias und der farbige Pinax von der Akropolis, stehen künstlerisch nicht über dem guten Durchschnitte der Vasenmalerei; an deren beste Werke reichen sie nicht heran.

Abb. 140 Abb. 278 Abb. 373 Abb. 152, 415 f., 498 (501), 526 ff. Gr. Vm. Tf. 51, 65, 114 (6) Hartw. Tf. 51 Abb. 480 ff. Abb. 108—110 Abb. 174 Abb. 182 f. Abb. 103, 170 Abb. 263 Abb. 487, 484

Unter diesen Umständen ist es im Archaismus schwieriger als im klassischen Stil, auf den Vasen Nachklänge oder gar Kopien von Werken der großen Malerei zu finden; der Geist künstlerischer Freiheit war bei den besten Vasenmalern nicht geringer, das handwerkliche Element kaum stärker als in der großen Kunst. Desto entschiedener läßt sich aus den grundsätzlichen Zügen der Vasenmalerei auf die große Malerei schließen, sofern man die besonderen Bedingungen der Technik und der dekorativen Aufgabe berücksichtigt. Schon der korinthische schwarzfigurige Stil mit seinen großen Kompositionen voller Schichtungen und Überschneidungen läßt eine hochentwickelte große Malerei erschließen, deren Ruhm denn auch in der literarischen Überlieferung nachklingt. Aber die einzige nachweisbare Kopie (das Wort in sehr weitem Sinne genommen) führt uns zunächst nicht auf die große Kunst, sondern auf ein Nachbarhandwerk: der Amphiaraoskrater entspricht genau der Beschreibung der eingelegten Holzlade des Kypselos. Daß hinter beiden ein größeres Gemälde steht, ist möglich, aber nicht erweislich. Daß den räumlich freien kleinen Pinakes größere Bilder nach Art der assyrischen landschaftlichen Reliefs entsprachen, ist auch nur zu vermuten, nicht zu beweisen. Wenn aber schon von den korinthischen Vasen und Pinakes gezeigt werden kann, daß darin im Keime die ganze Entwicklung der griechischen Malerei liegt, so ist das nichts Geringes (§ 212).

§ 530 Abb. 177, 179 Abb. 179 Gr. Vm. Tf. 121 Abb. 186 f.

Im attischen Stil hat man geglaubt, ausnahmsweise einmal über das Grundsätzliche zum Einzelfalle durchzudringen: das eigenartige Rundbild der Sosiasschale sei die Kopie

Abb. 418

Gr. Vm. Tf. 123 eines großen Gemäldes. Allein der Schluß vom Einzelnen auf das Ganze zwingt nicht; so gewiß die anachronistische Seitenansicht des Auges, so wahrscheinlich die Abtönung von Teilen durch verschieden dichte Innenzeichnung und die Anwendung des Weiß auf das Vorbild der großen Malerei führt, so vollkommen sind Motive und Komposition in der Vasenmalerei heimisch. Die Flächentönung ist übrigens auch nur feiner, aber nicht grundsätzlich verschieden von anderen Vasenbildern, wo ganz schwarze Flächen stärker hervortreten; Abb. 455 f. Gr. Vm. Tf. 53 Hartw. Tf. 56 so auf der Rüstungsschale des Duris und bei Pseudo-Onesimos. Aus der starken Verwendung malerischer Mittel bei Brygos zieht man ja auch mit Recht keine weitergehenden Schlüsse.

Abb. 392 Die giebelförmige Antaiosgruppe des Euphronios kann, wenn sie wirklich auf einen Giebel zurückgeht, ebensogut einem Werke der Plastik wie einem Gemälde folgen, trotz der malerischen Haarbehandlung. Das gleiche gilt für die unkeramischen Dreigestaltenbilder, die sich auf dem Skyphos des Makron aus ihrer Umgebung von Füllgestalten Abb. 435 f. Gr. Vm. Tf. 131 loslösen lassen. Dagegen wird die beliebte Darstellung der brettspielenden Helden weder Abb. 229 Hartwig Tf. 28 auf ein plastisches Werk noch auf „ein Vorlegeblatt des Exekias“ zurückgehen, sondern auf ein umfangreiches Gemälde doch wohl der großen Kunst; denn sie erhält ihren vollen Reiz erst im großen Zusammenhange: die Helden überhören beim Spiel den Alarm, ja selbst den Einbruch der Troer. Auch hinter den verschiedenen bedeutenden Bildern der Iliupersis vermutet man ein großes Gemälde; es kann sich jedoch auch um selbständige Abb. 419 f., 378 Typenentwicklung in der Vasenmalerei handeln. Euphronios, Brygos und der Meister der Gr. Vm. Tf. 25, 34 Vivenziohydria sind in jedem Falle weit davon entfernt, ein gemeinsames Vorbild auch nur in den Grundzügen zu kopieren, und eine ähnliche große Iliupersis würde typologisch eher neben als über ihren Vasenbildern gestanden haben; dies dürfte auch für den Kunstwert wenigstens im Vergleich mit Brygos gelten. Greifbarer scheint ein Bild der Gesandtschaft zu Achill zu sein; die Übereinstimmung auch in nebensächlichen Zügen einzelner Gestalten spricht für ein berühmtes Vorbild. Noch näher kommen wir einem Bilde der Rache des Abb. 370, 478 Gr. Vm. II 78 Orestes, das sich aus sehr verschiedenen Vasenbildern doch in allen Hauptzügen herstellen läßt; es scheint selbst Aischylos beeinflußt zu haben, was vielleicht auch für die genannte Gesandtschaft an Achill gilt. Solche Schlüsse von größerer oder geringerer Bündigkeit lassen sich massenhaft ziehen; wir gehen hier nicht weiter verlorenen Werken nach, sondern freuen uns lieber der Gewißheit, daß wir in der archaischen Vasenmalerei einen großen und wertvollen Teil der Gesamtmalerei des Archaismus besitzen.

§ 531 Die wichtigsten Reste der archaischen großen Malerei sind oben aufgezählt (§ 12). Im griechischen Gebiete sind es räumlich und zeitlich verstreute Bruchstücke. Nur in Etrurien überblicken wir die Entwicklung der Wandmalerei in den Gräbern leidlich zusammenhängend, aber dort sind nur einzelne Gräber in rein griechischem Stile bemalt; im ganzen darf man von dieser halbbarbarischen peripherischen Kunst nur mit Vorsicht auf das schließen, was ihr auf griechischem Boden entsprochen haben mag. Die tönernen Metopen von Abb. 480—483 Thermos scheiden sich in zwei Gruppen; die größeren und besseren vom Haupttempel dürfen nach Technik und Inschriften als korinthisch, die kleineren als einheimische Nachahmungen gelten. Der Stil ist hocharchaisch; die Formgebung steht den dädalidischen Typen, deren Verbreitung von Kreta her sich in der Plastik verfolgen läßt, noch nahe; dies ist bei den Frauenköpfen mit ihrem flachen, niedrigen Schädel und spitzen Kinne besonders auffällig. Der allzu schmächtige Rumpf, der ohne Unterleib auf überstarken Beinen sitzt, die stellenweise unorganische Geradlinigkeit der Zeichnung, das Anhaften und die Flächenhaftigkeit der faltenlosen Gewänder, die Starrheit der Bewegungen zeugen ebenso wie die allgemeine Typik, die öftere Füllung ganzer Metopen mit Einzelgestalten, ja selbst mit einem Fabeltier oder einem Gorgoneion, und wie die Verzierung der seitlichen Rahmenleisten mit Rosetten für die Altertümlichkeit dieser Werke, die sehr wohl noch dem 7. Jahrh. angehören können. Es ist die gleiche geometrische Klarheit und straffe Wucht der Formen und des Schreitens darin wie in den plastischen Metopen des Tempels C in Selinus. Das Abb. 480 Relief des Herakles mit den Kerkopen wirkt wie eine Weiterbildung des thermischen Gemäldes eines Jägers mit Beute. Die größeren Metopen sind die einzigen Überreste der korinthischen großen Malerei auf einer den schwarzfigurigen Vasen des entwickelten Stiles vorhergehenden Entwicklungsstufe; das bunte Dreiecksmuster eines Peplos findet sich genau so auf den Abb. 73 frühkorinthischen Amphiaraosscherben aus Ägina, die großen Rosetten unten auf dem

Männerchiton auf einzelnen Pinakes. Allgemein und malerisch stehen die Metopen den polychromen Kykladenvasen am nächsten, doch ist die reifste von diesen, die Heraklesamphora von Melos, schon etwas weiter entwickelt. Wie dort sind die Grundfarben Rot, Schwarz und Weiß; das blasse Gelb des Tongrundes ist nicht so ausgiebig wie auf den Vasen, aber doch noch in größeren Gewandflächen in die Gestalten einbezogen. Wirkliches Gelb tritt nicht rein, sondern höchstens in der Mischung mit Rot als helles Orange für den Fleischton der Männer auf; die klassischen vier Farben sind also noch nicht vorhanden. Das dunkle Rot ist purpurfarben; Braunrot findet sich nur in den Randstreifen. Die Farben und ihre Verteilung sind nicht grob naturwidrig, aber im einzelnen ist die Behandlung selbstverständlich flächenhaft dekorativ; dem entspricht die Tracht mit ihren abgeteilten Feldern. Den Gesamteindruck beherrscht die Rotskala, ein bezeichnend primitiver Zug, der auch bei den erheblich bunteren, Blau und Grün verwendenden Wandbildern des etruskischen Archaismus vorliegt. Auf den Metopen sind die Töne maaßvoll abgestimmt, wenn auch reicher und weniger schwer als auf den architektonischen Terrakotten, die so stark von der leuchtend bunten Marmorpolychromie abstechen. Abb. 109 f.

Von den Darstellungen ist auf den großen Metopen sicher mythisch der flüchtende Perseus, wahrscheinlich auch Chelidon (und Aedon). Auf den kleinen, vielleicht etwas jüngeren Metopen erscheinen die Chariten und auch ein ebenso naiv unbeholfenes wie deutliches erotisches Symplegma im Stehen wird mythisch, und zwar wohl eher genealogisch als ein ἱερὸς γάμος sein. Demnach liegt es nahe, auch die Gruppen von Frauen auf den großen Metopen für Göttinnen oder Heroinen zu halten. Eine thronende Dreiheit ist in hellenistischer Zeit ausgebessert und stark übermalt worden. Dies sind gewiß keine sterblichen Frauen; eher möglich wäre das bei zwei anderen, zumal wenn ein Gewandtanz gemeint sein sollte. Das Umblicken der einen entgegen der Armrichtung weist vielleicht auf eine Fortsetzung des Chores in einer oder mehreren Nachbarmetopen. Weitere Bruchstücke, die vielleicht von einem Wandfries oder einer Giebelwand stammen, zeigen u. a. Reste einer Kentauromachie des Herakles. Abb. 481 f. Abb. 483

Im ganzen etwas fortgeschrittener, aber im einzelnen sehr schematisch ist die Zeichnung auf dem Pinax des Timonidas. Die reine Umrißzeichnung für den männlichen Körper ist dort ebenso eine Ausnahme wie Fleischfarbe bei einem anderen Pinax. Etwa hundert Jahre jünger als die Metopen ist der attische Tonpinax von der Akropolis mit dem Lieblingsnamen Megakles (nachträglich halb verlöscht und ersetzt durch den Namen Glaukytes). Die unten abgebrochene Platte war mindestens 0,7 m hoch. Daß die Plattenränder seitlich roh sind, beweist noch nicht, daß der Pinax kein selbständiges Weihgeschenk, sondern etwa Teil einer Schranke war; es gibt kaum eine unmögliche Anbringungsweise für griechische Weihungen; wurden doch selbst Erzstatuen, sogar zu mehreren, ohne Sockel einfach zwischen die Säulen gestellt und Tafeln in Säulenschäfte eingelassen (woraus sich die Stylopinakia entwickelt haben dürften). Dargestellt ist in einer einfachen schwarz-weiß-roten Umrahmung auf gelblich-weißem Tongrund ein anstürmender Krieger etwa im Stile des Phintias. Die Zeichnung ist schwarz, die Fleischfarbe und die Lanze kräftig lederbraun, das Gewand und der als Schildzeichen dienende Silen schwarz mit Ritzung, der Schwanz des Silens und der Rand des Helmbusches purpurrot, der Helm bis auf einen schwarz-weiß karierten Ristreifen und der Schild tongrundig. Die Vasentechnik spielt hier wie auf der Rückseite des Pinax von Timonidas stärker hinein und bewirkt eine ziemlich abstrakte Koloristik, in welcher das halb naturalistische Braun etwas fremd steht: Linearzeichnung und Malerei gehen hier ähnlich durcheinander wie in immer wachsendem Maaß auf den weißgrundigen Vasen. Mit dem gelbhaltigen Lederbraun, vielleicht einem dunklen Ocker, sind wir hier den klassischen vier Farben schon näher. Ziemlich barbarisiert sind streng archaische große Tonfriese etruskischer Gräber, die unter den Bildern auch den Wandsockel enthalten. Gelb kommt darin auch nicht in Mischung vor, doch ist der gelbliche Tongrund ebenso ausgiebig wie im korinthischen schwarzfigurigen Stil durch Linearzeichnung in die Gestalten einbezogen; das Fleisch der Männer ist kräftig braunrot. Die Beziehung zu den Metopen von Thermos auf der einen, den korinthischen Vasen auf der anderen Seite macht korinthischen Einfluß hier um so wahrscheinlicher, als auch die Überlieferung davon weiß: im 7. Jahrh. soll Demaratos von Korinth, der Vater des Tarquinius Priscus, mehrere Plasten und Maler nach § 532 Abb. 182 f. Abb. 484

Etrurien mitgebracht haben, darunter Ekphantos, der angeblich zuerst rote Farbe für den Körper verwendete. Der allzu kleine Rest einer über die Fugen der Tonplatten hinweggemalten etruskischen Wandverkleidung jüngeren Stiles stammt vermutlich aus einem Tempel.

§ 533 Von der Malerei auf Stein besitzen wir, abgesehen von einigen altetruskischen Wandbildern und den Resten rein dekorativer, mit stark eingekerbten Linien gezeichneter Vögel und Sphingen von Geisa und Akroterien altattischer Porosbauten, kein einziges Beispiel, das mehr als unvollständige Spuren der Farben bewahrt. Eine hocharchaische kretische Grabstele mit der kräftig eingeritzten Darstellung einer Frau mit Rocken und Spindel ist nur noch als Zeichnung zu würdigen; dies gilt auch für ähnliche Bruchstücke aus Sparta und für viele Elfenbeinplatten. Fast wie ein rotfiguriges Vasenbild wirkt ein auf der Akropolis
Abb. 486 gefundenes Bruchstück aus Kalkstein (Poros), wahrscheinlich von einer kleinen Giebelwand: eine rötlich getönte Löwin hebt sich in Linearzeichnung von blauem Grund ab. Grundsätzlich ähnlich scheinen kleine Reiter am Unterteil von Marmorstelen gewesen zu sein, nur daß hier der Grund rot, das Bild ganz oder großen Teils marmorfarben ist. Das einzige
Abb. 487 monumentale Stück, die Grabstele des Lysias aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrh., zeigt nur geringe Reste von Rot am Chiton und von Schwarz an den Linien; die verschiedene Erhaltung der Oberfläche verrät jedoch, daß die Polychromie ähnlich war wie an der besser erhaltenen Reliefstele des Aristion: die Gestalt hellbunt mit unbemaltem Fleisch auf rotem
Abb. 485 oder auch blauem Grunde. Roter Grund ist auch für den Marmordiskos des Asklepiaden Aineios und für den Rest des Innenbildes eines Marmorschildes, beides Werke der Zeit um 500, gesichert. Außer schwarzer Zeichnung und Einzelheiten wie Bart, Stuhl, Fußlinie, ist nur das kräftige Ockergelb des Gewandes auf dem Diskos erhalten: hier endlich die vierte Grundfarbe in voller Reinheit. Nicht minder wichtig als diese Farbreste ist die individuelle Zeichnung des Profils, die man kaum mit der wild gewachsenen Individualisierung auf Vasenbildern und mit dem Eintragen individueller Einzelbeobachtungen in den Grundtypus bei plastischen Werken auf eine Stufe stellen kann: auf diesem „Denkmal der Weisheit des vortrefflichen Arztes“ ist doch wohl ein Ansatz zu bildnismäßiger Darstellung zu erkennen. Der Zusammenhang spricht hier so sehr dafür wie dagegen bei Statuen, wo die individuellen Züge auch nie so entschieden in den Hauptformen liegen; wenn jemand der Gottheit „dieses Mädchen“ weiht, so ist das kein Bildnis, sondern eine beliebige Dienerin im Bilde wie irgend eine ägyptische Grabbeigabe. So scheint sich dies bescheidene, an der Grenze zur Kleinkunst stehende Denkmal der Malerei an die Spitze der langen Reihe griechischer Bildnisse zu stellen.

Weniger allgemeines, aber mehr malerisches Interesse bietet der Marmorschild. Die Zeichnung der halb erhaltenen Nike ist wieder schwarz, das Haar und die Flügel sind gelbbraun, wozu anscheinend noch dunkle Linien für Locken und Federn kamen. Die Haargrenze ist ähnlich wie in der Vasenmalerei und wie die Zweige in der Hand des Lysias von einem anscheinend farblosen Streifen umrändert. Da dies nicht wie im rotfigurigen Stile der Deutlichkeit wegen nötig ist, wird der Maler aus technischen Gründen die Berührung der anderen Farben mit der Grundfarbe haben vermeiden müssen. Wichtiger ist die anscheinend zuverlässig beobachtete Rotfärbung der Lippen und am wichtigsten wäre, wenn eine natürliche Rötung der Wange als ebenso gesichert gelten könnte wie anscheinend bei etruskischen Wandbildern spätarchaischen Stiles. Die Schildnike stände dann vermittelnd zwischen der primitiven Andeutung durch ein rotes „Schönheitspflästerchen“ im jonischen schwarzfigurigen Stile (Phineusgattung und Verwandtes) und der anscheinend natürlichen Wiedergabe bei Polygnot; wir hätten dann hier das erste Beispiel einer wirklich malerischen, nicht mehr rein flächenhaft dekorativen Behandlung der Farbe.

Muß dies unsicher bleiben, so ist eine allgemeinere Erscheinung sicher: wenn nicht schon neben, so muß es bald nach der besprochenen Marmormalerei auf farbigem Grund eine weißgrundige gegeben haben. Die Marmorstelen der klassischen Zeit bestätigen das Zeugnis der weißgrundigen Vasen, die zu Ende des Archaismus von der vorher ziemlich
Gr. Vm. Tf. 65 reinen Firnistechnik zu einer sonderbaren Mengung von Linearzeichnung und kräftiger,
Hartw. Tf. 51 anfangs noch auf wenige, nie bunte Farben beschränkter Malerei übergehen. Die Hautfarbe bleibt dabei im Gegensatze zu den tönernen Metopen und großen Pinakes stets tongrundig

wie bei Timonidas. Dies ist auch im klassischen Stil mit Ausnahme weniger, ganz malerisch behandelter großer Lekythen und des reineren Weiß bei Frauen in der ältesten Lekythengattung noch die Regel, beweist also nichts für die große Malerei, die daran nur in monochromen und oligochromen Sondergattungen, d. h. Zeichnungen, weiterhin festhielt. Sicher ist nur die Hauptsache, der Übergang zum weißen Grund, auf welchem die Gestalten nun nicht mehr leuchtend hellbunt, sondern in großen, ruhigen Farbflächen standen: der koloristische Ausdruck des Überganges zu klassischer Größe und Einfachheit, wie wir ihn in der Plastik nachweisen können (Zeustempel von Olympia). Die Marmormalerei kehrte damit wieder zu dem hellen Grunde zurück, der auf Tonplatten, Stuck und wohl auch Holztafeln stets vorgeherrscht hatte und erst dann, bezw. nur dort wich, wo der Hintergrund mit eigenen Lokalfarben in eine räumliche Darstellung einbezogen wurde. In diesem Fall ist die Frage, ob der Grund hell oder dunkel gewesen sei, natürlich sinnlos; dies gilt wahrscheinlich schon für Polygnot, dessen hochgeführtes Gelände und Räumlichkeiten schwerlich rein linear gezeichnet waren. Die Elemente dazu waren schon vorher gegeben, sobald sich Gestalten von Gebäuden, Felsen u. a. m. abhoben (so die Zuschauer auf den Tribünen im Stackelbergschen Grab in Corneto). Abb. 553, 529 f.

Von archaischer Wandmalerei besitzen wir nur die etruskischen Grabbilder; wie es damit in Hellas und im Osten stand, ist ganz unsicher. Ohne Vorgänger kann man sich freilich die mikonisch-polygnotische Malerei kaum entstanden denken, und die altkretischen und jonischen Relieffriese, die gewiß nicht unabhängig von ägyptischen und asiatischen Vorbildern sind, lassen im Verein mit den etruskischen Bildern auf entsprechende Wandmalereien schließen. In Etrurien ist schon im Archaismus der Übergang vom schmalen Friesbande zum mehr oder minder wandbedeckenden Bilde vollzogen. Auch die Tempel wurden der Überlieferung zufolge mit Gemälden geschmückt und aus der Hausform der Gräber will man das gleiche für das Wohnhaus erschließen. Dies hat jedoch große Bedenken. Im Hause sah man die bunte Wirklichkeit des bewegten Lebens, im Grabe mußte man sie dem Toten an die Wand malen; man wird daher eher mit einer Beschränkung des Bilderschmuckes auf den Kultus der Götter und der Toten zu rechnen haben. Die ältesten etruskischen Wandbilder, meist noch reine Tierfriese, sind auf den ungetönten Felsen selbst gemalt und dadurch zum Teil dunkelgrundig. Die zur Menschendarstellung fortgeschrittenen Bilder der Grotta Campana in Veji sind vielleicht nicht so alt wie sie aussehen, vertreten aber doch wohl die Anfänge im wesentlichen richtig. Kretische oder doch dädalidische, wohl durch Kyme vermittelte Vorbilder sind darin ebenso kenntlich wie lokalitalische Züge; wie an den großen Kykladenvasen ist noch ein Rest geometrischen Formgefühls zu spüren. Die zu kräftiger Buntheit neigende Koloristik, Hochrot, Hellgelb und Schwarz, anderwärts auch Weiß, ist völlig dekorativ und so naturwidrig, daß die Tiere sogar ohne jeden Vorwand in verschiedenfarbige Felder mit bunter Tüpfelung zerlegt sind. Ob es ähnliches bei den Griechen gab, fragt sich um so mehr, als die Etrusker noch im reifen Archaismus und weiterhin bei Tieren, Pflanzen, Felsen, Gegenständen mit naturwidrig dekorativer Färbung sehr rasch bei der Hand waren. Dem dädalidischen Einflusse, zu dessen Ausläufern man noch die oben erwähnten, anscheinend korinthisierenden Tonplattenfriese rechnen mag, folgt jonischer und attischer in der Wandmalerei so gut wie in Einfuhr und Nachahmung in der Vasenmalerei; der jonische pflegt überschätzt, der im reifen Archaismus immer stärker werdende attische unterschätzt zu werden. Von der Grotta Campana zum Stiergrabe von Corneto mit seinem Troilosbild ist entwicklungsgeschichtlich wohl ein größerer Sprung als zeitlich. Dies Bild mit seinen Mißverständnissen und Plumpheiten kann höchstens ein etruskisierter Jonier gemalt haben, andere können von der Hand neu zugewanderter griechischer Meister stammen; einen äußeren Hinweis geben eingeritzte griechische Buchstaben unter den Farben in der Tomba del Barone. § 534 Abb. 488 Abb. 105 f., 108

Rein griechisch im Stile, wenn auch natürlich nicht im Vorwurf, ist das Stackelbergsche Grab, das der Frühblüte des rotfigurigen Stiles entspricht; es wird der Zeit um 500 angehören. Ob die Koloristik ganz so griechisch ist wie die Zeichnung, läßt sich nicht entscheiden. Sie ist bunt, aber nicht grell; neben Schwarz und Weiß, Rot und Blau stehen Gelb und Grün, zwei bei den Etruskern schon um 600 beliebte Farben; auch feinere Töne wie grau und rosa sind bereits entwickelt. An der Komposition fällt auf, wie da, wo eine

streng dekorative Bindung fehlt, sonderbare Lücken und Ungleichmäßigkeiten in der Raumfüllung vorkommen; sie gehen so erheblich über die ungleichmäßigsten Schalen des epiktetischen Kreises hinaus, daß man darin wohl einen primitiven Versuch der Gruppenbildung im Raume finden darf. Dies wäre dann ein Ansatz zu der für Polygnot zu erschließenden Kompositionsweise, freilich im Friesstreifen wenig glücklich. Der Wandschmuck dieses Grabes ist besonders reich: über einem niedrigen Wandsockel der ausnahmsweise rotgrundige Hauptfries mit Gelage und Tanz (zwischen den einzelnen Tänzern dekorativ stilisierte Stauden, eine sehr beliebte Anordnung), darüber ein kleiner hellgrundiger Fries, gymnische und hippische Agone mit Zuschauern auf Tribünen, endlich das stark dekorative Giebelbild. Meist ist nur ein Wandfries, der freilich öfters den größten Teil der Wand bedeckt, vorhanden, im Giebel neben der im älteren Stile selten fehlenden Stütze der Dachpfette vorwiegend dekorative Tiere; doch finden sich auch ganz freie Giebelbilder. Unter dem Gestaltenfriese kommt auch eine dekorative Bemalung des unteren Wandstreifens vor: welliges Meer mit ornamental gereihten Delphinen und Vögeln oder ein stilisierter Hain, beim Troilosbilde gedanklich mit der Darstellung verbunden. Räumliche, natürlich ganz in der Fläche entwickelte und stark dekorativ stilisierte Landschaftsbilder mit kleinen Gestalten darin sind vereinzelt. Das etruskische Gepräge zeigt sich, vom Gegenständlichen abgesehen, oft nur in Plumpheit und Roheit; nur selten haben Form und Stimmung etwas wirklich Nationales. So habe ich in Toscanella nicht nur die Einzeltypen, sondern auch den musikalischen Zug des Leopardengrabes in seinem starken, etwas derben Leben leibhaftig einherziehen sehen; der Urgrund des Volkes hat sich hier wie anderwärts abseits vom Verkehr bis heut erhalten. Ein schönes Beispiel spätarchaischen griechischen Stiles in örtlicher Abwandlung bietet das Trikliniengrab; auch hier ist freilich die provinzielle Rückständigkeit zumal im Gewandstil und in den Händen deutlich.

Abb. 488

§ 535 Nach dem, was wir von der archaischen Malerei besitzen, betrachten wir die Reste dessen, was das spätere Altertum davon zu wissen glaubte. Das Hauptbruchstück sind die viel erörterten „Inkunabeln“ der Malerei bei Plinius, d. h. hauptsächlich zwei Stellen des 35. Buches (15 ff., 53 ff., vgl. VII 205). Sie gehen auf verschiedene Quellen zurück und Plinius hat nicht versucht, sie miteinander zu verbinden — zum Glück, denn die Verwirrung wäre dann noch größer geworden als an der zweiten Stelle, wo er durch einen Versuch eigenen Denkens zu einem grob geschichtswidrigen Schema gelangt ist. Er erzählt dort nach einer Klage über die Lückenhaftigkeit seiner griechischen Quellen für die Geschichte der älteren Malerei die oben erwähnte Anekdote von Bularchos, dessen Bild einer Schlacht der Magneten König Kandaules mit Gold aufgewogen habe. Kandaules betrachtet er als Zeitgenossen des Romulus und zieht den ungerechtfertigten Schluß, daß die Malerei damals schon vollendet gewesen sein müsse. Folglich, schließt er, sind ihre Anfänge älter, nämlich die monochromen Bilder von Hygiainon, Deinias, Charmadas, deren Zeit nicht bekannt ist, die des Eumaros von Athen, der zuerst Mann und Frau, offenbar doch durch die Farbe, unterschied und alle Figuren, d. h. Motive oder Typen, darstellte, endlich gar die Werke des Kimon von Kleonai, dessen Errungenschaften genau denen des strengen rotfigurigen Stiles entsprechen: perspektivische Schrägansichten, Drehungen und Biegungen, anatomische Einzelheiten bis zur Angabe der Adern, ausgiebige Faltenbildung. Damit ist Kimon um 200 Jahre zu hoch angesetzt und der naive Schluß auf das hohe Alter der Monochromatiker hält nicht einmal der eigenen Bemerkung des Plinius an der ersten Stelle stand, daß nämlich die Monochromatik noch zu seiner Zeit geübt werde.

Die erste Stelle beginnt mit dem Geständnis, daß die Anfänge der Malerei unsicher bekannt und nicht Gegenstand seines Buches seien. Plinius legt also selbst nicht viel Wert auf die folgenden kurzen Angaben, die ein Entwicklungsschema der korinthisch-sikyonischen und altattischen Malerei enthalten. Nimmt man dazu den Verzicht auf Verknüpfung mit den an der zweiten Stelle und im 7. Buch gegebenen Überlieferungen und die dort bewährte, zu einem ganz falschen Geschichtsschema führende Gedankenlosigkeit, so wird man sich hüten, seinen dürftigen Auszug zu werten, als ob es der Text eines hellenistischen Gelehrten wie Polemon sei. Dessen Bücher über die Tafelbilder in Sikyon und in der athenischen Pinakothek mögen Hauptquellen der heurematischen Literatur, deren Nieder-

schlag hier vorliegt, gewesen sein. Was bei Plinius steht, kann aber sehr wohl Mißverständnisse seiner Quellen enthalten und ist zum Teil so allgemein im Ausdruck, daß die Gefahr, nicht auszulegen, sondern unterzulegen, groß ist; es ist nicht einmal sicher, daß Plinius selbst sich ein im einzelnen klares Bild davon machte, wie die Monochrome und die Linearzeichnung, von der er spricht, aussahen. Deuten wir also seine unbestimmten Angaben nach den erhaltenen Denkmälern im einzelnen aus, so wird damit keineswegs bewiesen, daß Plinius oder seine Quelle es ebenso, also richtig, gemeint habe. Wir werden kaum klüger als durch die Betrachtung der Denkmäler allein und sehen an diesen zudem eine größere Mannigfaltigkeit, keine einfache Entwicklungslinie.

§ 536 Anderwärts sind andere Brocken der heurematischen Überlieferung erhalten; so wird bei Athenagoras die Erfindung der Zeichnung, d. h. Umreißung des Schattens eines Pferdes, dem Saurias von Samos, die Erfindung der Malerei dem Kraton von Sikyon zugewiesen: er habe auf einer weißen Tafel den Schatten eines Mannes und einer Frau farbig gedeckt. In der Philologensprache heißt das letztere: es gab also einen hochaltertümlichen weißgrundigen Pinax von Kraton, den ein hellenistischer Gelehrter, vielleicht Polemon, für das älteste Bild hielt, weil er kein altertümlicheres kannte. Der Archäologe kann hinzufügen: vielleicht war die Tafel so abgerieben, daß nur noch einfarbige Silhouetten ohne Innenzeichnung zu sehen waren. Lernen wir aber durch solche Deutungskünste etwas Neues? Wir drehen uns damit doch eher in einem Kreise, der einem circulus vitiosus recht ähnlich sieht. Andere nannten andere „Erfinder der Malerei", so Plinius den Philokles von Ägypten oder Kleanthes von Korinth oder irgendeinen Sikyonier (d. h. wohl Kraton), so ein Papyrus den Semon von Athen, so, wie Plinius im 7. Buche beiläufig sagt, Aristoteles den Dädaliden Eucheir und Theophrast gar den Polygnot — natürlich in dem philosophischen Sinne, daß der erste Klassiker die Idee der Malerei verwirklicht habe. Auch für uns sind übrigens Polygnot und Mikon die ersten berühmten Maler, die von der kolorierten Zeichnung des Archaismus zu einer eigentlichen Malerei in unserem Sinn überleiten; nur nehmen wir nicht an, daß sie fertig aus ihrem Haupt entsprang — die entscheidende Synthese vollzog erst nach ihnen Apollodoros — und kennen denn auch erheblich ältere malerische Einzelheiten auf Vasen. Vollender und Erfinder oder vielmehr „Finder" im Sinne der Präexistenz der Ideen verschmelzen den Alten nur zu leicht und daher häufen sie gern, wie bei Kimon von Kleonai, die Errungenschaften ganzer Generationen auf einen einzelnen Finder, d. h. den altertümlichsten ihnen bekannten Vertreter. Die heutige Wissenschaft kann diese alten Heurematiker wirklich nicht als gleichwertige Fachgenossen betrachten; neben naiver Systematik finden sich nur bei den selbständigsten und bedeutendsten, wie Polemon, Ansätze zu kritischer Geschichtsforschung.

Daß die Griechen des ersten Jahrtausends Zeichnung und Malerei nicht neu zu erfinden brauchten, ist selbstverständlich; diese allgemein menschliche Errungenschaft fernster Urzeiten konnte wohl von den Höhen entwickelter Kulturen auf primitive Stufen sinken, nicht aber ganz verloren gehen. Wer die Legenden von der Generatio spontanea durch Umreißung eines zufällig entstandenen Schattenbildes für etwas anderes als für anmutige Schöpfungen naiver Phantasie hält, denkt nicht wissenschaftlich, sondern mythisch; und wer meint, daß die archaischen Maler nach ägyptischem Vorbilde die Schattenbilder lebender Modelle als Kompositionshilfen benützt hätten wie moderne Maler die Kamera zur Festlegung der Landschaftslinien, denkt modern und vergißt die psychologischen Bedingungen der ideographischen Ausbreitung der Formen in der Fläche, die für jede primitive Flächenkunst so gleichmäßig gelten wie das Gesetz der Frontalität für jede primitive Rundplastik. Die griechischen Legenden sprechen sich übrigens schon selbst ihr Urteil: die Tochter des Töpfers Butades von Korinth soll das Schattenbild ihres Geliebten umrissen, ihr Vater den Umriß mit Ton gefüllt haben: dies sei das erste Relief gewesen, das bis zur Zerstörung von Korinth in einem Heiligtum gezeigt wurde. Butades ist aber eine geschichtliche Persönlichkeit des 7.—6. Jahrh.; die Rotfärbung des Tones und die Verzierung der Stirnziegel mit Masken galten vielleicht mit Recht als seine Erfindungen.

§ 537 Plinius sagt, die von Philokles oder Kleanthes erfundene Linearzeichnung sei von Aridikes von Korinth und Telephanes von Sikyon durch Innenzeichnung bereichert worden; er nimmt also an, daß die älteste Zeichenweise reiner Umriß gewesen sei. Da

Derartiges weder erhalten noch wahrscheinlich ist, könnte man sagen, es handle sich bei den Fortschritten der jüngeren Meister um eine ausführlichere Innenzeichnung, während anfangs nur das Nötigste, etwa Auge und Ohr, vorhanden gewesen sei. Aber das wäre schon nicht mehr Auslegung, sondern Unterlegung; Plinius ist es Ernst mit der einfachen Umreißung des Schattens; mit der Legende vom Schatten fällt diese ganze angebliche Entwicklungsstufe. Erhaltene Beispiele der Linearzeichnung mit etwas Innenzeichnung sind der Heros auf dem Teller von Praisos und mit der Zutat von etwas Deckfarbe die Flucht vor Polyphem auf der Kanne von Ägina und der Pinax des Timonidas; Einzelreste haben sich am ausgiebigsten im korinthischen schwarzfigurigen Stil, aber auch noch auf dem farbigen Pinax von der Akropolis, in der etruskischen Malerei und auf den attischen weißgrundigen Vasen erhalten. Den ganzen rotfigurigen Stil endlich scheidet im wesentlichen nur der dunkle Grund von der Technik der alten Linearzeichner. Welcher Kraft die reine Linie zumal im Umrisse fähig ist, sehen wir ja noch heute, am auffälligsten bei den Karikaturisten. Die allgemeine Kunststufe von Aridikes und Telephanes wird noch durch die Bemerkung erläutert, daß sie begonnen hätten, ihren Gestalten Namen beizuschreiben. Wir sehen, daß hier nicht mehr die Legende herrscht, sondern greifbare Werke des 7.—6. Jahrh. zugrunde liegen.

Abb. 57 Abb. 182 Abb. 174 ff. Abb. 484 Abb. 355, 415 f., 498, 526 ff.

Die zweite Stufe ist nach Plinius eine flächenhafte Monochromatik, bei welcher seine Worte eine lineare Innenzeichnung nicht einmal ausschließen. Mit solcher hätten wir einfarbig angelegte Gestalten von gleicher Zeichnung wie die des Aridikes und Telephanes, also etwa in der Art der Polyphemkanne von Ägina, ohne Innenzeichnung entsprächen sie den reinen Silhouetten des strengen Dipylonstiles. Ob diese in Betracht kommen, ist um so fraglicher, als die griechischen Forscher vorwiegend mit signierten Bildern gearbeitet zu haben scheinen. Man wird ihnen sogar zutrauen müssen, daß der Korinther Kleanthes, dessen mythologische Bilder bei Olympia nach den Angaben bei Strabon und Athenaios höchstens ins spätere 7. Jahrh. zu setzen sind, derselbe ist, den manche für den Erfinder der Malerei hielten. Als Erfinder der ganzen Monochromatik will Plinius anscheinend den Ekphantos von Korinth bezeichnen, der die Linearzeichnungen zuerst mit roter Farbe aus Ziegelmehl koloriert habe. Hier schließt sich ungezwungen die spätere Angabe über Eumaros von Athen an, der zuerst Männer und Frauen unterschieden habe — doch schwerlich erst durch die Zeichnung, was schon die Dipylonmaler taten, sondern durch dunklere und hellere Färbung wie das von der altägyptischen Plastik an, der Natur bezw. den Lebensgewohnheiten der Südländer entsprechend, zu beobachten ist. Die Metopen von Thermos und die schwarzfigurigen Stile bezeugen die Neuerung für Griechenland vom späteren 7. Jahrh. an. Dieser Eumaros braucht übrigens keineswegs Eumares geheißen zu haben und der Vater des Bildhauers Antenor gewesen zu sein, selbst abgesehen von den chronologischen Bedenken, die nur für die Erfindung selbst, nicht für die griechische Überlieferung gelten.

Abb. 10 (14 f.)

§ 538 Im einzelnen hören wir wenig von archaischen Gemälden. Von der Magnetenschlacht bezw. der Eroberung Magnesias des Bularchos war schon die Rede. Falls die anekdotische frühe Ansetzung bei Plinius falsch ist, kann das Bild von ähnlichem Typus gewesen sein wie die Iliupersis des Kleanthes; auch eine landschaftliche Behandlung nach Art der assyrischen Reliefs ist denkbar, aber nicht notwendig; womöglich war es nur ein einfaches Schlachtbild. So wissen wir nicht, ob das Bild jenem klazomenischen Sarkophage mit dem vermutlichen Kimmerier- oder Perserkampf, ob es assyrischen Belagerungsreliefs oder auch keinem von beiden ähnelte. Dagegen war das von Mandrokles von Samos in das dortige Heraion geweihte Bild des Überganges der Perser über die von ihm erbaute Bosporusbrücke vor den Augen des thronenden Großkönigs zweifellos ein landschaftliches Bild vom Typus der assyrischen. Der Ansatz ins Ende des 6. Jahrh. gibt jedoch nur für die Zeichnung, nicht für die Raumdarstellung einen näheren Hinweis und auch die etruskischen landschaftlichen Grabgemälde sind im Vorwurfe zu verschieden, um die Vorstellung zu beleben. Der Ausdruck des Herodot: γραψάμενος (nicht γράψας) ἀνέθηκε deutet eher darauf, daß Mandrokles das Bild von einem anderen malen ließ, als daß er selbst der Maler war; die Bezeichnung als Architekt bedingt noch nicht einmal, daß er ein wirklicher Baukünstler war.

Abb. 139

Von Kleanthes wird außer der erwähnten Iliupersis noch eine Athenageburt genannt; von dem vor Zeus stehenden Poseidon, der einen Thunfisch als Attribut in der Hand hielt, glaubten die Späteren, daß er den Fisch dem Zeus anbiete. Im gleichen pisatischen Tempel war ein Bild der Artemis auf einem Greifen von dem Korinther Aregon. Durch die dem altertümlichen Typus auf der Kypseloslade ähnelnde Eris wird ein Bild der Epinausimachie des Kalliphon von Samos im ephesischen Artemision ins 6. Jahrh. verwiesen; Patroklos legte darauf den Panzer mit weiblicher Hilfe an. Ein von Polemon behandeltes Bild des Sillax oder Sillon von Rhegion in der Polemarchenhalle von Phleius wird durch Erwähnung des Malers bei Epicharm und Simonides in archaische oder frühklassische Zeit verwiesen. Da eine Anrichte mit einem Becher darauf erwähnt wird, muß ein Gelage dargestellt gewesen sein; falls es ein Wandbild war, mag man dabei an entsprechende Bilder in etruskischen Gräbern denken, die ja zum Teil fast oder ganz reinen griechischen Stil zeigen. Als griechische Meister in Italien nennt Plinius Damophilos und Gorgasos, die den zu Anfang des 5. Jahrh. geweihten Cerestempel beim Zirkus maximus in Rom mit Tonplastik und Malerei schmückten.

Von dem angeblichen Bahnbrecher des reifen Archaismus, Kimon, darf man wohl vermuten, daß die Gymnastik unter seinen Vorwürfen eine Rolle spielte; Weihungen von Athleten und mythische Agone boten dafür Gelegenheit und nicht nur die strengen rotfigurigen Vasen, sondern auch die besten etruskischen Grabbilder dieser Zeit vermitteln uns wenigstens eine allgemeine Vorstellung, wie gymnastische Bilder von ihm ausgesehen haben mögen. Eine in der Anthologie erhaltene metrische Signatur von ihm zeigt uns zum erstenmal in der großen Kunst jenen von den Vasenmalern so oft bekundeten Stolz und zugleich den Hinweis auf den Neid, den wir bei Apollodoros, Zeuxis und Parrhasios wiederfinden werden. Das Epigramm eines sonst unbekannten Iphion von Korinth klingt wie eine Antwort darauf; man wird an Euphronios und Euthymides erinnert. — Endlich hören wir von Aglaophon von Thasos, dem Vater des Polygnot, daß seine Bilder neben denen seines Sohnes von Kennern geschätzt wurden, obwohl die Späteren beide altertümlich fanden. Im einzelnen wird nur erwähnt, daß er die Nike geflügelt gebildet habe; Näheres § 692. Die Tätigkeit des Meisters kann wie die des Euphronios den ganzen reifen Archaismus und noch den Beginn des klassischen Stiles umfaßt haben; es ist aber auch möglich, daß sie erst im späteren Archaismus begann. In diesen können umgekehrt die Anfänge seiner Söhne und vollends des Mikon hinaufreichen; notwendig ist dies jedoch nicht.

Aus den Heimatsangaben dieser vereinzelt genannten Maler Kunstschulen zu erschließen, liegt nahe, hat aber über das, was wir sowieso wissen, hinaus wenig Wert. In den alten Dädalidenstätten Sikyon und Korinth blühte natürlich auch die Malerei schon früh, ähnlich in Jonien; Athen folgte später. Einzelschlüsse auf samische und nordjonische Schulen haben wenig Gewähr und besagen erst recht nicht, daß diese Schulen die einzigen oder auch nur die bedeutendsten im griechischen Osten waren: schon Plinius fand die Überlieferung über die älteste griechische Malerei sehr dürftig.

Literatur. § 12. Neuere allgemeine Behandlungen: *Perrot* IX 177ff.; kurz *Winter* bei *Gercke-Norden* Einl. in d. Altertumswiss.[2] II 147ff., vgl. 94f., mit besonderer Berücksichtigung der Technik (*Perrot* 187ff.); eingehend über die Enkaustik, die anscheinend aus der Malerei auf Marmor stammt, Anz. XII 1897, 132ff.; Näheres über die Technik §§ 660f., 684. Farben: *Winter* D. Alexandermosaik 3f. stellt fest, daß das Gelb kaum vor 500 gleichberechtigt neben Schwarz, Weiß und stumpfes Rot in der Tonmalerei, Blau, Weiß und leuchtendes Rot in der Marmormalerei trat. Daß es schon vorher bisweilen rein und öfters in Mischung vorkam, sehen wir von den ältesten etruskischen Grabgemälden an; leuchtend grün sind z. B. die Tropfenleisten unter den blauen Metopen des älteren Aphaiatempels. Gelb und grün altetruskisch: *Rumpf* Wandgemälde in Veji, Diss. Leipzig 1917, 8, 62; gelb böotisch spätarchaisch Journ. hell. stud. XXIX 1909, 334ff. Tf. 26. Die frühe Buntheit der etruskischen Wandmalerei schränkt *Winters* Annahme ein, daß Polygnot (oder ein unmittelbarer Vorgänger) erst die Bedeutung des Gelb als Farbe entdeckt habe; vgl. § 686. — Frühgriechische Zeit: vgl. §§ 90, 156. Bularchos Plinius VII 126, XXXV 55. *S. Reinach* Rev. ét. gr. VIII 1895, 176ff. meint, ein Grieche werde doch nicht die Eroberung einer griechischen Stadt durch Barbaren dargestellt haben und sieht in dem Ausdruck exitium bezw. excidium, an dem *Sellers* Plinys chapters on art 100 festhält, Einfluß des Sprichwortes τὰ Μαγνήτων κακά. Aber so gut wie das Sprichwort konnte ein Bild die Erinnerung bewahren und eine Niederlage kann für den Besiegten rühmlicher sein als für den erdrückend überlegenen Gegner. Also: non liquet. Vgl. *Roßbach* RE III 1020; *Sauer* Künstlerlexikon V 213f.; *Klein* Gesch. d. griech. Kunst I 156; *v. Wilamowitz* Hermes XXX 1895, 178, 1. — Vasen- § 539

bilder auf der Höhe der großen Kunst: *Hauser* Gr. Vm. II 245, III 69 (mit Recht trotz seiner Verkennung eines großen Zeitabstandes). *Löschcke* Anz. XXVIII 1913, 62 stellt die Lysiasstele mit Unrecht über die Vasen. Dennoch geht *Roberts* Annahme, Arch. Hermeneutik 92 f., Tafelmaler und Vasenmaler seien bis zum Auftreten des Skiagraphen Apollodoros dieselben Personen gewesen, gewiß viel zu weit. Neben den Metopen, Friesen und Pinakes aus Ton haben wir doch auch Steintafeln verschiedener Art, vom Diskos des Aineios bis zur Stele des Lysias, und nichts spricht gegen die Annahme, daß es schon im Archaismus hölzerne Tafelbilder gab. — Attische Pinakes: §§ 318, 439; vgl. *Blinkenberg* D. lind. Tempelchronik, Kl. Texte Nr. 131, 16 ff. XV. Busirishydria Gr. Vm. Tf. 51. Weißgrundige Vasen: § 360, vgl. die rot und gelb gemalten böotischen Kantharoi Journ. hell. stud. XXIX 1909, 334 ff. Tf. 26. Ältere polychrome Vasen: *Conze* Mel. Tongefäße (zu braun), 'Εφ. 1894 Tf. 13 f. (delisch-melisch); *Graef* Vasen v. d. Akropolis Tf. 24, 450 (naukratitisch); Ant. Denkm. II Tf. 44 f. (protokorinthisch); Journ. hell. stud. XXII 1902 Tf. 2—4 (frühattisch). Timonidas: *Pernice* Jahrb. XII 1897, 37, 28 ergänzt Ant. Denkm. I Tf. 8 Nr. 13, 15 (Tf. 7, 18: Fleischfarbe, keine Ritzung). Kykladenteller *Dragendorff* Thera II Tf. 2, vgl. § 130 Ende; böotischer Teller § 210 (Abb. 103, 170). Stackelbergsches Grab *Weege* Jahrb. XXXI 1916, 117 ff. Tf. 6 ff. — Bedingungen der Technik (Relieflinie im rotfigurigen Stil) und der dekorativen Aufgabe §§ 35, 158, 356. Kypseloslade § 212. Sosias Gr. Vm. Tf. 123, vgl. § 491. Duris Gr. Vm. Tf. 53. Pseudo-Onesimos *Gerhard* AV Tf. 166. Euphronios Gr. Vm. Tf. 92. Makron ebda Tf. 85, vgl. § 502. Brettspieler *Hauser* Gr. Vm. III 66 Tf. 131, vgl. § 341. Iliupersis Arch. Zeit. XL 1882 Tf. 3 (Euphronios); Gr. Vm. Tf. 25 (Brygos); Tf. 34 (Vivenzio). Gesandtschaft zu Achill § 399, vgl. *Pottier* Cat. 1012; *Robert* Arch. Hermeneutik 217 ff. Rache des Orestes *Furtwängler* Gr. Vm. II 76 ff. Tf. 72. — Große Metopen von Thermos *Sotiriadis* Ant. Denkm. II Tf. 50—52, 52 a 5 (Tf. 50, 2 übermalt); kleine Metopen 52 a, 1—4 a. Vgl. *Koch* Ath. Mitt. XXXIX 1914, 237 ff. Tf. 13 ff.; Röm. Mitt. XXX 1915, 69, 2 (Fries?); *Löwy* Jahresh. XIV 1911, 27 f. (Selinunt *Brunn* Denkmäler Tf. 286). Zum Frauenreigen vgl. die korinthische Goldplatte verwandten Stils Arch. Zeit. XLII 1884 Tf. 8, 2. Vorzeichnung mit stumpfem Stift auf dem lufttrockenen, lederharten Tone wie auf rotfigurigen Vasen. Auf den Kykladenvasen dient das Weiß nur für Zutaten, das Fleisch der Frauen ist tongrundig, das der Männer (und einzelner Sphingen) bisweilen dunkelrot, wie besonders oft im korinthischen schwarzfigurigen Stil (auf Firnis); vgl. § 129. — Attischer farbiger Pinax § 439. — Etruskische Tonfriese § 541. — Zur Marmormalerei vgl. *Burrows* und *Ure* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 338, 95, die mit Recht bemerken, daß der rote Grund keineswegs dunkelrot zu sein braucht, sonst aber die schlagende Analogie der Plastik zu wenig berücksichtigen. Rötung der Lippen und Wangen in der Tomba della Pulcella: *G. Körte* Ant. Denkm. II Tf. 43 S. 7, beides leider im einzelnen nicht deutlich; *Martha* L'art etrusque 438 zeigt einen unregelmäßigen roten Fleck ohne malerische Vertreibung der Ränder in die Hautfarbe. Zur Vorzeichnung *Dragendorff* Jahrb. XII 1897, 2, vgl. 6: leichte Ritzung der Federn, vgl. *Conze* Att. Grabreliefs Tf. 13, die auf Kalkstein spielend geritzte Skizze *Perrot* IX 235 und die wie bei Inschriften eingekerbte Zeichnung auf Stelen und bildlich verzierten Architekturteilen: Mon. Piot XX 21; 'Εφ. 1914, 28, 18 (vgl. 25 ff., Elfenbein); *Wiegand* Porosarchitektur Tf. 3, 11. — Entwickelung der Polychromie in der Plastik: *Furtwängler* Heiligtum der Aphaia 301 f. — Bildnisfrage: *Julius Lange* Darstellung des Menschen 32 f.; *Schrader* Auswahl archaischer Marmorskulpturen 4 f. Daß der Diskos des Aineios keine Weihung sei, sondern von seinem Grabmal stamme, läßt sich trotz der von *Marshall* Journ. hell. stud. XXIX 1909, 153 f. dafür beigebrachten Gründe nicht entschieden behaupten; *Dragendorffs* Gegengründe sind nicht alle entkräftet (Jahrb. XII 1897, 4).

§ 540 Etruskische Malerei. Ein für seine Zeit vortrefflicher, noch heute wertvoller Überblick bei *Martha* L'art étrusque, Paris 1887, 377 ff., mit etwas zu späten Ansätzen und zu hoher Einschätzung des doch auch im Archaismus vorwiegend gegenständlichen nationalen Elementes (vgl. im allgemeinen *Pfuhl* Gött. gel. Anz. 1910, 812 f.). Das griechische Vorbild findet *Martha* zu einseitig in Vasen, wo doch nicht nur mit dem Vorbilde der griechischen großen Malerei, sondern sogar mit der Tätigkeit griechischer Maler in etruskischen Gräbern gerechnet werden muß. Daß die griechischen Vasen, zumal die attischen des strengen rotfigurigen Stiles stark mitgewirkt haben, ist jedoch sehr wahrscheinlich; Holzschnitte und Stiche haben in neuerer Zeit oft genug über ihr eigenes Gebiet hinaus gewirkt. Neuere gute Überblicke: *Ducati* Atene e Roma XVII 1914, 129 ff.; *Poulsen* Fra Ny Carlsberg Glyptoteks Samlinger, Kopenhagen 1920, 121 ff. (die Zeitansätze erscheinen unter *Körtes* Einfluß vom klassischen Stil an in fortschreitender Steigerung zu hoch und gehen überhaupt nicht unter das Ende des 4. Jahrh. hinab). Katalogartig, aber leider ohne Gräberindex ist *v. Stryk* Studien über die etruskischen Kammergräber, Dorpat 1910 (Mängel bemerkt und zum Teil im einzelnen berichtigt von *Poulsen* Nordisk Tidsskr. Filol. 3. Raekke 1913, 19 ff.). Beginn eindringender Bearbeitung: *Rumpf* D. Wandmalereien in Veji, Diss. Leipzig 1917; *Weege* Jahrb. XXXI 1916, 105 ff. Tf. 6 ff.; Etruskische Malerei, Halle 1921. *Rumpf* behandelt die ältesten Gräber im Zusammenhange der altetruskischen Kunst und weist die Beziehung zu der von Kreta ausgehenden Dädalidenkunst im einzelnen nach (*Böhlau* und ich glaubten an den altkretischen Reiterreliefs unter einzelnen Pferden auch Verwitterungsspuren ähnlicher gemalter Füllranken wie in der Grotta Campana zu sehen; vgl. die Abb. Annuario ital. I 1914, 51 C). *Weege* hat begonnen, die Wandgemälde nach Art einer kommentierten Ausgabe endlich einmal zusammenhängend wirklich bekannt zu machen. Zu seiner Behandlung des Stackelbergschen und des Leopardengrabes (Jahrb. a. O.; vgl. Malerei Tf. 14 bis 22, 84—86, Beilage II f. 5 nebst Textbildern) ist allgemein nur zu bemerken, daß er bei ersterem, anscheinend von griechischer Hand bemaltem Grabe die jonischen Beziehungen zu einseitig betont, ohne genügend zu berücksichtigen, wie weitgehend das Jonische damals schon im Attischen verarbeitet war (dies hängt wohl auch mit seinen Zeitansätzen zusammen, die sich zumal im Jahrb.

bei den archaischen Bildern an der oberen Grenze des Möglichen halten; zum Teil gemildert Malerei 108). In einer zusammenhängenden bildlichen Überlieferung wird wenig dadurch bewiesen, daß die Zuschauer des Agonfrieses zwischen dem delphischen Siphnierfries und dem Parthenonfriese stehen, und wir kommen damit keineswegs auf ein bestimmtes Gemälde, „vielleicht in Knidos selbst", als Quelle. Die Zuschauertribüne findet sich schon auf altattischen schwarzfigurigen Vasen und braucht dort nicht einmal ein Jonismus zu sein (*Thiersch* „Tyrrh." Amphoren Tf. 4; *Salzmann* Nécropole de Camirus Tf. 57 [*Schreiber* Bilderatlas Tf. 24, 2]); eine Gestalt wie der kauernde Knabe im Ostgiebel des olympischen Zeustempels, dessen Jonismus doch auch nur hypothetisch und äußerst fragwürdig ist, kommt schon viel früher auf einer rotfigurigen Vase des Nikoxenosmeisters vor (Annual Brit. Sch. Ath. XIX 238). *Weege* selbst weist so viele solche Beziehungen nach, daß den Attikern wenig Selbständigkeit gegenüber den hypothetischen jonischen Vorbildern bliebe, wenn diese stets als gemeinsame Quelle gelten müßten. Angesichts der Betonung der Gymnastik haben helladische Meister wie Kimon von Kleonai mehr Anspruch; den hat man freilich auch mit Gewalt zum Jonier machen wollen (§ 542). Betreffs des möglichen Einflusses der Vasen geht *Weege* gegenüber *Martha* und *Stryk* ins andere Extrem (152, 2); dagegen sprechen aber außer allgemeinen Erwägungen auch Einzelheiten. So wird der unmöglich an die Luft gelehnt liegende Flötenspieler im Landschaftsgrabe, Mon. d. Inst. XII Tf. 13, nicht durch Typenmißbrauch in der großen Malerei, sondern erst dann verständlich, wenn man in seinem Rücken ein Kissen ergänzt, das gegen den Rundrahmen, den Henkel oder die Henkelpalmette einer Schale gelehnt war oder sonst auf einem Gefäße, wie dem Psykter des Euphronios, zur Andeutung einer Kline diente (wogegen der Hinweis auf die Chameune nicht verfängt). Die von *Weege* Malerei passim betonte Eigenart der etruskischen Malerei im höheren künstlerischen Sinne kann ich nicht anerkennen; mir scheint hier eine Täuschung vorzuliegen, die zum Teil darauf beruht, daß uns der unmittelbare Vergleich entsprechender griechischer Malereien fehlt.

Abb. 206 Abb. 390 Abb. 319, 324, 394

§ 541 Abbildungen, Einzelheiten. Außer den Abbildungen bei *Martha* und *Weege* wird hier nur noch das Wichtigste, zumal Farbtafeln, angeführt; bequeme Zusammenstellungen bei *Stryk*. Veji *Micali* Mon. inediti Tf. 7, 58 (*Springer-Wolters*[10] 450, 848). Keine korinthischen Elemente. — Tonplattenfriese *Martha* Tf. 4, ergänzt durch Mon. d. Inst. VI Tf. 30; *Longpérier* Musée Napoléon Tf. 83; *Murray* Journ. hell. stud. X 1889, 244 ff. Tf. 7. Vgl. *Pottier* Cat. 412 f. Beziehungen zu Korinth § 532, vgl. § 542: *Studniczka* Jahrb. II 1887, 150 nimmt mit Recht an, daß von der Demaratgeschichte zum mindesten soviel zutrifft, daß Werke der bei Plinius XXXV 16, 152 genannten korinthischen Meister in Etrurien bezw. Mittelitalien vorhanden waren. Jüngere Platte *Curtius* Arch. Zeit. XXX 1872, 96 f. Tf. 68. — Griechische Buchstaben (Barone): *Körte* RE VI 759; *Weege* Malerei 107. — Gräber der Stiere, der „Löwinnen" (d. h. Jagdgeparden), der Pulcella: Ant. Denkm. II Tf. 41—43; *Weege* Malerei Beilage III 2, 4 Tf. 96, 3—10, 11—13, erstere beide von *Körte* u. a. in die erste Hälfte (man sagt wohl besser Mitte) des 6. Jahrh. gesetzt, letzteres mit Recht als Ausläufer des Archaismus betrachtet („Mitte 5. Jahrh.", vgl. *Furtwängler* Gemmen III 185 über das Nachleben des griechischen Archaismus bei den Etruskern). Stiergrab, Symplegma Tf. 42 a 2: nach meinen Notizen ist noch die Vorzeichnung für eine zweite Frau vorhanden, mit welcher der als Bett dienende Mann sich — mündlich unterhält. Im Löwinnengrabe Gelb und kräftiges Grün. — Gräber der bemalten Vasen, des Alten, der Auguren, der Landschaften (pesca e caccia), des Barons, des Trikliniums: Mon. d. Inst. IX Tf. 13–14, 1; XI Tf. 25 f.; XII Tf. 13 ff.; *Weege* Malerei Tf. 2, 27—40, 66—71, 76—83, 91—95, Beilage I, III 1, 3 nebst Textbildern, zumal 63 f. — Am schlechtesten bekannt und doch mangels griechischer Bilder grundsätzlich am wichtigsten ist die Koloristik der etruskischen Grabgemälde. Die Technik galt früher für Fresko mit gelegentlichen Zutaten von Tempera (so *Martha* 379, 381, vgl. *Poulsen* 21), dann für Tempera auf dem getünchten Fels (*Körte* RE VI 764, vgl. *Weege* Jahrb. 153; Vorzeichnung der Umrisse durch Ritzung); jetzt tritt *Weege* Malerei 105 f. wieder für Fresko auf einer dünnen Stuckschicht ein, gibt aber zu, daß daneben auch auf dem Felsen selbst gemalt wurde, und zwar außerhalb von Corneto in großem Umfange (Chiusi). Der Grund ist oft, wie bei den Tonplatten, durch Linearzeichnung ungefärbt in die Gestalten einbezogen, vgl. z. B. *Weege* Jahrb. Tf. 13 (wo *Weege* 158 den täuschenden Eindruck von „etwas stark Sinnlichem und entschieden Orientalischem" hat; den gleichen Typus sah ich in Toscanella bei einer ehrbaren Wirtstochter). Zu den Monumententafeln sind die Farben in den Annali meist, zumal von *Helbig*, ausgiebig angegeben. Wie sehr unsere Kenntnis aber noch im argen liegt, zeigt z. B. *Martha* 437, der das Grün als spätarchaische Neuerung bezeichnet (dazu Zinnober). Auch ziemlich bunte Bilder sind oft entschieden tonig wie orientalische Teppiche oder japanische Farbenholzschnitte; es fragt sich nur, inwieweit dies am Erhaltungszustande liegt (z. B. Ant. Denkm. II Tf. 41 f.; Tf. 43 verzichtet auf Farbigkeit). Das frisch erhaltene Leopardengrab, *Weege* Tf. 9, 11 ist von ziemlich primitiver Buntheit. Bei genauerer Kenntnis wird sich auch beurteilen lassen, was Gemeingut, wie anscheinend die Vorliebe für Rot in verschiedenen Brechungen, was zeitlich und individuell bedingt ist; so ist z. B. die gegensätzliche Farbenkomposition im Giebel des Stiergrabes, Ant. Denkm. II Tf. 41, zu bemerken: rechts viel Rotbraun und etwas Blau, links viel Blau und etwas Rotbraun. Im Augurengrabe, Mon. XI Tf. 25 f., scheint es der Maler mit der der Vierfarbenmalerei vorhergehenden Schwarzweißrotmalerei versucht zu haben, doch konnte er es dann doch nicht lassen, die Wirkung stellenweise durch blaue Blätter zu verderben. — Kampanisches Grabbild von griechischem spätarchaischem Stil, höchst wahrscheinlich unter etruskischem Einfluß um 470 entstanden: *Weege* Jahrb. XXIV 1909, 108; vgl. §§ 723, 873.

§ 542 Die literarische Inkunabelnüberlieferung ist viel erörtert worden; angesichts der obigen Einschätzung und Darlegung wird hier darauf verzichtet, auf die umfangreiche Literatur polemisch

näher einzugehen. Über die einzelnen Maler *Brunn* Künstlergesch. II, zusammenfassend Griech. Kunstgesch. II 275 ff., skeptisch; ähnlich ablehnend *Julius Lange* Darstellung des Menschen 103; *Bertrand* Etude sur la peint. et la crit. d'art 24 f. Vgl. *Overbeck* Schriftquellen Nr. 375 ff. mit Nachtrag, 611 ff.; *Sellers* Plinys chapt. on art 84 ff., 100 ff. (XXVIII ff.). Grundlegend für die heurematische Literatur *Robert* Archäol. Märchen 23 ff., 121 ff., vgl. Iliupersis 54 f. 48; D. Lit. Ztg. 1899, 36 ff. (frühe heurematische Quelle der Chronik des Apollodor, Bedenken gegen die Annahme einer Behandlung der Inkunabeln der Malerei durch Xenokrates; anders *Pasquali* Hermes XLVIII 1913, 162 f. 1, der die Benutzung der Chronik schwerlich mit Recht ablehnt: *Kalkmanns* Ansicht hängt nicht an den „geöffneten Toren der Kunst"). Polemon von Plinius nicht unmittelbar benutzt: *Kalkmann* Die Quellen des Plinius 147, 2 (daher wird wohl auch der sikyonische Erfinder der Malerei, Kraton, von ihm nicht mit Namen genannt). Plinius mit den Denkmälern zu reimen versuchen energisch *Studniczka* Jahrb. II 148 ff., vgl. Ath. Mitt. XXIV 1899, 376 f., und *Pottier* Rev. ét. gr. XI 1898, 374 ff., Catalogue 579 ff., stark beeinflußt durch den ungeschichtlichen Einfall des Zeichners *Devillard*, daß die Alten nach Schattenbildern gezeichnet hätten (dagegen *Pfuhl* D. griech. Malerei 11 f.). Die Behandlungen von *Girard* Peinture ant. 129 ff. und dem ihm weitgehend folgenden *Perrot* IX 214 ff. (mit gutem allgemeinem Urteil) leiden unter der über *Pottier* hinausgehenden Scheidung einer ziemlich schwarzfigurigen helladischen und einer bunten jonischen Malerei, weil sie glauben, eine flächenhafte Monochromatik vor Ekphantos annehmen zu müssen; so kommen sie zu der Annahme schwarzer Silhouetten wie im Dipylonstil in Hellas und einer aus der mykenischen Kunst nachlebenden Buntmalerei in Jonien. — Einzelheiten.
Abb. 57, 182 Bularchos § 539. — Umrißzeichnung auf Vasen, Timonidas *Buschor*[2] 44 f., 62. — Hygiainon, Deinias, Charmadas. *Klein* Gesch. d. griech. Kunst I 298 hält sie ohne Grund für Zeitgenossen des Zeuxis; ob es aber damals noch bloße Monochromatiker gab, fragt sich, und als solche waren sie doch wohl bekannt. — Saurias. *Dilthey* Arch.-ep. Mitt. Oesterr. II 1878, 54 hält ihn für erfunden, weil die Eidechse, Saura, Beziehung zur Sonne hat; aber das kann ein zufälliges Zusammentreffen sein; die Verbindung mit Kraton und Kleanthes spricht nicht für *Dilthey*. — Semon *Diels* Laterculi Alexandrini 6 (Abh. Akad. Berlin 1904). Der Vermutung von *Löschcke*, Anz. XXVIII 1913, 63, daß die Lysiasstele ein Werk dieses Semon sei, widerspricht der Fundort: Semon, der Vater des Lysias, war offenbar ein attischer Gutsbesitzer. — Ekphantos. *Studniczka* a. O. setzt ihn mit dem Meister des einst auf der Columna Naniana aufgestellten Weihgeschenkes gleich und hält für möglich, daß er die rote Farbe aus Melos nach Korinth gebracht habe. Dazu ist gar kein Grund, selbst wenn die Weihung ein Pinax oder eine Vase war. Vgl. *Robert* RE V 2216; *Sauer* Künstlerlexikon X 445, *Amelung* ebda. — Eumaros *Robert* RE VI 1074; *Sauer* a. O. XI 75 f. Daß figurae die strenge Bedeutung von Motiven habe, bestreitet *Löwy* Berl. phil. Woch. XVIII 1898, 1422 gegen *Blümner* Rhein. Mus. XXVI 1871, 353 und *Sellers*. Die unsicher ergänzte Sockelsignatur eines Eumares von der Akropolis braucht mit unserem Maler nichts zu tun zu haben; der Vater des Antenor war wohl eher Bildhauer. — Kimon. *Hartwig* Meisterschalen 154 ff., dort die ältere Literatur; *Pottier* Catalogue 826 f., 843, 847 f. Man muß sich fragen, ob Plinius seine griechische Quelle in allem richtig verstanden und übersetzt hat; deshalb und angesichts der heurematischen Häufung von Erfindungen wird hier nicht näher eingegangen. Eine freie Augenbildung
Abb. 418, 369 wie im Runde der Sosiasschale kommt vielleicht schon für Kimon in Betracht. Adern bei Euthymides Gr. Vm. Tf. 33. Ob man aus dem Epigramm bei *Overbeck* Nr. 1087, in welchem *Klein* Gesch. d. griech. Kunst I 296 den überlieferten Namen Kimon festhält, auf Wandmalerei des Meisters schließen darf, ist fraglich; die übliche Konjektur Mikon wird durch die Verbindung mit Dionysios nahegelegt; notwendig ist sie freilich nicht; vgl. § 694. Der Versuch von *Zahn* Ath. Mitt. XXIII 1898, 77 f., Kimon zu einem Klazomenier zu machen, weil einmal Kleonäer dorthin ausgewandert sind, ist durch das Vorhandensein der klazomenischen Sarkophage viel zu wenig begründet; seine formalen Errungenschaften passen vorzüglich zu peloponnesischer Herkunft. Vgl. § 355. Zu den Epigrammen von Kimon und Iphion *Klein* Arch.-ep. Mitt. Oesterr. XI 1887, 204, 211. — Aglaophon §§ 692, 728. — Mandrokles. *Schöne* N. Jahrb. XXIX 1912, 191 f. meint, das Bild müsse friesartig gewesen sein, ohne daraus die durch den Wortlaut bei Herodot so gut wie ausgeschlossene Folgerung zu ziehen, es sei ein Wandbild gewesen. Bei Annahme entsprechender Kleinheit der menschlichen Gestalt wie auf den assyrischen Landschaftsreliefs und den verglichenen etruskischen Bildern, Mon. d. Inst. XII Tf. 13 ff., genügt ein länglicher Pinax von ähnlichen Verhältnissen wie viele korinthische und altattische; man braucht nicht einmal eine Zerlegung in Streifen anzunehmen. *Kurth* Neapolis I 53 f. 3 ist allzu streng und nimmt die freilich mißverständlichen Ausdrücke von *Heinemann* zu wörtlich. — *Dümmlers* Vermutungen über Kalliphon, Kl. Schr. III 318, sind durch den Anklang des Namens an Aglaophon und Aristophon allzu schwach begründet. — Sillax: *Klein* a. O. 155 nimmt an, daß er wie andere Meister seiner Zeit aus Samos nach Rhegion gekommen sei. Zum Namen *Kaibel* RE VI 35. — Wenn Damophilos und Gorgasos zugleich Maler und Plasten waren, kommt dies auch für die dem Demaratos von Korinth nach Italien gefolgten Plasten Eucheir, Diopos, Eugrammos um so mehr in Frage, als der Name des letzteren zum mindesten darauf deutet, daß sein Vater Maler war. Daß kein Grund ist, an der Geschichtlichkeit wenigstens der Namen zu zweifeln, zeigt *Studniczka* a. O. 150, 153 f., der nur aus dem Namen Eucheir allzu unsichere Schlüsse auf verwandtschaftliche Beziehungen durch drei Generationen zieht; der Name paßt in jede Künstlergilde. Vgl. *Robert* RE VI 880 f. Der dem Demarat ebenfalls gefolgte Ekphantos soll nach Plinius nicht der besprochene Maler sein, doch sind seine Gegengründe wertlos: Die Malerei sei in Italien schon vor der Gründung Roms vollendet gewesen nach Ausweis erhaltener Bilder — die natürlich undatiert und erheblich jünger waren. — Von den

bei Plinius XXXV 122 neben Polygnot als älteste Enkaustiker genannten Pariern Nikanor und Mnasilaos (schlechte Überlieferung: Arkesilaos) vermutet *Winter* ohne zureichenden Grund, daß sie der archaischen Zeit angehörten (Anz. XII 1897, 135). Dies ist möglich, aber noch unsicherer auch bei einem Namensvetter des berühmten Mikon, der nach Plinius XXXV 59 als Micon minor bezeichnet wurde, und bei seiner Tochter Timarete, von welcher sich ein Bild der Artemis „von hochaltertümlichem Stil" in Ephesos befand (147). Ist die Stilbestimmung richtig und war das Bild nicht etwa archaistisch, so müßte minor sich auf die Bedeutung, nicht auf die Zeit des Mikon beziehen; andernfalls läßt sich die Zeit nur auf das halbe Jahrtausend von etwa 450 ab bestimmen. Ein syrakusanischer Bildhauer Mikon lebte im 3. Jahrh. Vgl. *Brunn* II 300; *Hauser* Gr. Vm. II 308 f. 1; *Münzer* Hermes XXX 1895, 535 f., zu dessen Skepsis §§ 748, 764, 889 f., 1005.

Ab 86.-/64.50
Bd. I/III